

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الخامسة عشرة • العدد 770 • الإثنين 30 مايو 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

أساليب الأداء
المسرحي
وقيوده

ماذا لو سقطت
الاقنعة..
في أفراح
القبة؟

ليس بالنجم وحده يحيا المسرح

عرض «محطات»

على خشبة المركز الثقافي العربي بمدينة الحسكة



يوصل مسرح المركز الثقافي العربي بمدينة الحسكة، عرض مسرحية «محطات»، والذي يحاول الكاتب من خلاله إبراز حالات التضاد التي يعيشها الإنسان والتي يتعرض لها في محطات عمره.

العرض الجديد من إخراج عبد الله الزاهد والنص للكاتب والمؤلف إسماعيل خلف، وهو مقتبس من نصه المسرحي (سوناتا الانتظار) بعد أن تم تعديله ليجسد من خلاله شخصية إنسان يعيش فترتي الشباب والكهولة، وما بينهما يعيش ثنائيات الحياة من حب وكره وتفاؤل وتشاؤم ودفء وبرد وراحة وتعب وفي محطة حياته الأخيرة يبقى في انتظار بقايا الحلم.

وقال الكاتب إسماعيل خلف، أن العرض قائم على شخصية رجل في إطار فترتي الشباب والكهولة وانتظار لحظات السعادة بينهما والتي في كثير من الأوقات يكتشف أنها موجودة ولكن لا يشعر بها فيعيش حالة ضياع ما بين الحاضر والمستقبل ويبقى في حالة انتظار كما يتحدث العرض عن بعض الأشخاص المنسيين الذين لهم بصمات إنسانية ولكن ربما لا يلفتون الانتباه.

وأشار خلف، إلى أن العرض اعتمد على الحس الداخلي للممثل وقدرته التمثيلية بينما كان الديكور بسيطاً وهو عبارة عن تجسيد لمحطة انتظار وفي الخلفية تم عرض مقاطع سينمائية عن محطة قطار ومسافرين، مؤكداً أن الشخصية الرئيسية ورغم ما تعيشه من تراكم خيبات

وبحلم سيتحقق يوماً ما، مشيراً إلى أن النص يحتاج إلى جهد تمثيلي إضافي لإبراز حجم الانفعالات والألم والأمل التي تسيطر على المشهد طيلة فترة العرض ودورها في إيصال الإحساس للجمهور.

ياسمين عباس

ولحظات انكسار إلا أنها تبقى متمسكة ببصيص الأمل بغد أجمل.

وأوضح أن العرض بطولة الممثل فيصل الحميد، والممثل عنتر حميد، والممثل أحمد الحسن، الذي جسّد شخصية الرجل في مرحلة الشباب التي تتدرج لتصل إلى مرحلة الكهولة ليعيش في مرحلة الانتظار والأمل بغد أفضل

ملحمة دم السواقي

على مسرح الهوساير



ثروت، تمثيل إبرام هاني، شاهر شهاب، سارة بولا، فاطمة خالد، علي منصور، بسنت هلال، محمد قناوي، سلمي وائل، اندرو رشاد، انجي انيس، أشرف أيمن، ميرنا ناجي، محمد جاد، عمر جابر، احمد أبو جبل، ريم حبيب، مينا ناصر، تامر نصر، ديكور محمود عبد الحلیم، ألحان و غناء المايسترو عاصم علاء، مريم هاني، توزيع موسيقي و هندسة صوتية استوديو ناي جو عماد، استعراضات جهاد مدكور، مكياج سوسنة عادل، ميرفت سمير، مخرج منفذ اسلام السيد، محمود إبراهيم، مساعد مخرج محمد أشرف، أحمد سعيد.

ندی سعید

عرض فريق هنبدا بيتا العرض المسرحي "ملحمة دم السواقي" على مسرح الهوساير يوم 27/5/2022 ودخول الجمهور في تمام الساعة السادسة مساءً، أسعار التذاكر ٧٥,٥٠

تدور أحداث العرض المسرحي ملحمة دم السواقي حول ثلاث قصص من التراث الشعبي على مدار ثلاثة عصور زمنية مختلفه تربطهم قصة رابعة تنتهي جميعها بالموت على مدار الأربعة قصص القاتل نراه مختلف و لكن الحقيقة الجاني واحد في كل العصور و ستبدأ رحلة البحث عن الجاني مع الجمهور.

العرض من إنتاج أ/ مجدي صبحي، أ/ بيشوي عاطف، دراماتورج و إخراج جهاد مدكور، مدير الفريق أبانوب



«مسرح خيال الظل المصري»

كتاب جديد للدكتور نبيل بهجت

الباب، يقدم فيه مَمرًا حركيًّا يعتمد فيها على مشاكسة الشخصية الأخرى، ويُعدُّ هذا المشهد بنية أساسية في بابات حسن خنوفة، ومهيِّدًا للحدث الرئيسي داخل البابة. وتعتمد بنية البابات عند خنوفة على الثَمَر اللفظيَّة والحركيَّة بشكل يجعل نَصَّ البابة عن خنوفة مجموعة من الثَمَر الحركيَّة واللفظيَّة التي يكثر الاعتماد فيها على عناصر الفكاهة الشعبيَّة من قفشة ونكتة وتلاعب بالألفاظ وغيرها.

ولقد طرح حسن خنوفة في شخصياته ما هو آدمي وما هو حيواني وما هو جماد، ولم يسع لإبرازها ولم يجعلها ذات أبعاد حقيقية، بل جعلها مجرد وسائل لخلق الفكاهة. واختلفت نهايات بابات حسن خنوفة عن البابات الدانيالية التي تنتهي بالتوبة والعودة إلى الله، أمَّا بابات خنوفة فكانت الاعتدائية سمة أساسية لها بشكل كشف عن تأثره في صياغة هذه النهاية بالأسلوب الذي ينهي به الأراجوز مَمره. واتفقت بنية بابات حسن خنوفة مع البابات الدانيالية في الاستهلال ومخاطبة الجمهور، واختلفت في اعتمادها على الحوار بشكل كامل وقلة الاستشهاد بالشعر، ومثل الصوت الفردي البداية الاستهلاكية والخاتمة فقط، بعكس البابة الدانيالية التي مثل الصوت الفردي فيها نَصَّ البابة، كما غلب عليه الطابع النثري، مما يوحي بتأثر خنوفة بأشكال الدراما الحديثة في اعتماده على الحوار بشكل أساسي، بينما افتقر عرضه إلى الجانب الجمالي من الناحية التشكيلية.

يقول بهجت في تقديمه للكتاب: «أكد كثير من النقاد أن مسرح خيال الظل نموذج متكامل للمسرحية من حيث الشكل والمضمون، وإن كان التمثيل فيه من خلال وسيط، ولم ينقطع النص المسرحي لخيال الظل عن الأدب العربي، بل جاء متأثرًا بالفنون المختلفة، وهو ما يدفعنا إلى اكتشاف الظواهر المسرحية العربية بعيدًا عن الآراء التي ترى أن المنتج الغربي للمسرح هو النموذج الذي يجب أن يُحتذى ويُقاس عليه.

ويضيف نبيل بهجت: «المسرح العربي تأسس على أشكال متعددة من الفرجة مثلت نموذجًا للمسرح منذ وقت مبكر وتداخلت تلك الأشكال في الحياة اليومية للجماهير وأصبحت جزءًا من مكوناتها وشفرتها الثقافية، وتحاول هذه الدراسة تتبُّع نشأة وتطور مسرح خيال الظل المصري عبر العصور المختلفة وصولًا إلى آخر الفنانين الشعبيين، وتتبع أسماء المخاييلين الذين ذُكروا في المراجع المختلفة منذ بداية الفن حتى الآن، والوقوف على الأشكال المختلفة لمسارح خيال الظل، وكذلك للدُمى قديمًا وحديثًا، كما تتناول الدراسة موضوعات البابات المختلفة وتأمّل الفلسفة والاستراتيجيات المختلفة لخيال الظل والنظر في المؤثرات والوقوف على الفنون التي تداخلت لتشكيل المفردات المختلفة للفن؟ ودراسة بنية البابات والبحث في تطور التقنيات ورصدها».

ياسمين عباس



فالقارئ لنصوص ابن دانيال يلمح منذ الوهلة الأولى تداخلًا للنصوص إذا انتقل من الخطابة إلى الشعر بأغراضه المتنوعة إلى أسلوب المقامة في بعض المواضع وقد رصد العديد من الدارسين هذه الظواهر التي تؤكد أن فنونًا سبقت خيال الظل وساهمت في تأسيسه بل وظلت آثارها باقية في نصوصه شاهدة على هذا التأثير، بل إن على الراعي يرى أن المقامة دخلت المسرح عن طريق خيال الظل. وعلى هذا فإن التداخل بين الحكاية / الخيال / المقامة شكل نصوص ابن دانيال. ولقد تناول خيال الظل موضوعات تتعلق بالنقد السياسي والاجتماعي والعلاقة مع الآخر، كما قدمت بعض العروض الجنسية بهدف التسلية والترفيه. كما حملت بابة «الصيد» تطورًا في الشكل والمضمون حيث مزج فيها خنوفة جميع البابات التي تتخذ من الصيد موضوعًا لها: «الأولاني» و«العجائب» و«التمساح»، وكشف مضمونها عن الفساد المجتمعي وصراع الإنسان ضد السلطة والطبيعة معًا وانعدام الحس الإنساني، فكل من يأتي لمساعدته في محنته يطلب مقابلًا ماليًا مما يوحي بفساد يعمُّ جميع الأصعدة، بداية من السلطة التشريعية ثم التنفيذية وصولًا إلى أفراد المجتمع أنفسهم. وتعدُّ بابة «العساكر» من البابات الحديثة التي كتبت بعد الحرب العالمية الأولى وتأثرت في موضوعها بمفاهيم الجندية، وتشابهه إلى حد كبير مع مَمر «الأراجوز في الجيش» التي يؤديها الفنان صلاح المصري. وجاءت رواية حسن خنوفة لبابة «علم وتعايير» لتخرج عن الأحداث الأصيلية، فلم تحمل إلا بعض الإشارات لقصة الحب مع احتفاظها بالأسماء، إلا أنها كانت في مجملها مجموعة من الثَمَر اللفظيَّة والحركيَّة.

كما تتكون بابات حسن خنوفة من استهلال عبارة عن موسيقى تصاحبها رقصة بالعصا للمقدم، ثم الدعاء والاستغفار والصلاة على النبي، والترجيب بالحضور، وهو بذلك لم يخرج في مجمله عن الاستهلال الدانيالي. وللمقدم مشهد ثابت في جميع

الظل، وكان مسرح حسن خنوفة متنقلًا يحمله معه، وهو عبارة عن شاشة يُلقَى عليها الضوء من الخلف. وتُصنَع دُمى خيال الظل من الجلد الشفاف ويقوم اللاعب بتلوينها، وتعتمد على تكرار الوحدات الزخرفية لتكتسب دلالاتها من خلال مفهوم إدراكي كلي لشكل الدُمى، ووصلت الدُمى إلى حالة يُرى لها مع حسن خنوفة حيث اعتمد على «كارتون مُصمَّم» دون أي زخارف أو نقوش، ولم يهتم بالتفاصيل الزخرفية والجمالية للدُمى.

ويتتبع الكتاب نصوص خيال الظل حيث عرف خيال الظل العربي عددًا من البابات، لم تخرج عن: «المنارة القديمة»، و«طيف الخيال»، و«عجيب وغريب»، و«المتيم»، و«الضائع اليتيم»، و«الشيخ صالح وجاريتة السر المكنون»، و«حرب العجم»، و«المنارة الحديثة»، و«علم وتعايير»، و«التمساح والشوبي»، و«الشيخ سميسم»، و«أبو جعفر والقهوة»، و«إعدام طومان باي»، و«مسطرة خيال منادمة أم مجير»، و«الليل المرتجل»، و«الحمام»، و«التياترو والمهندس»، و«العامل المجنون»، و«الأولاني»، و«الغراف»، و«العجائب»، و«الحجبة»، و«المعركة البحرية بين النوبيين والفرس»، و«حرب السودان»، و«واقعة البلح والبطيخ»، و«حسن ظني والمركب».

ويقف الكتاب بالدراسة على آخر نصوص شفاهية وصلت إلينا وهي بابات حسن خنوفة ثلاث بابات: «الصيد» وهي صيغة معدّلة من «التمساح»، و«علم وتعايير»، وبابة جديدة لم نجد لها أي إشارة في المراجع المختلفة هي «العساكر» ولقد جمعت البابات الثلاثة في آخر الكتاب مقارنةً بينها بنصوص ابن دانيال حيث كان الاستهلال لإعطاء مشروعية الكتابة من خلال الإجابة على سؤال السائل والبداية الغنائية التي تتجه مباشرة إلى الجمهور والنهاية المرتبطة بالتوبة والندم والاستغفار المؤسس على فعل الموت في طيف الخيال والمتيم والضائع اليتيم، وذكر الحج كغاية ومقصد في طيف الخيال وعجيب وغريب من أهم الملاحم الأساسية لنص ابن دانيال.

أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب «مسرح خيال الظل المصري» للأستاذ الدكتور نبيل بهجت، أستاذ المسرح بجامعة حلوان، حيث أنه يسعى منذ وقت لإعادة إحياء هذا الفن ضمن مبادرته في إحياء فن الأراجوز وخيال الظل للحياة الثقافية والفنية.

وينقسم الكتاب على ثلاثة فصول ومعدّد من الملاحق جاء الفصل الأول بعنوان المصطلح والمكونات والفلسفة والفصل الثاني المؤثرات وبنية النص والفصل الثالث تطور تقنيات مسرح خيال الظل وعدد من الملاحق ضمت بابات حسن خنوفة وعدد من رخص الاعيين في نهاية القرن التاسع عشر وعدد من الصور وتحاول الدراسة الوقوف على مسرح خيال الظل منذ بدايته الأولى وتتناول عددا من القضايا التي ترسم خطا بيانيا لهذا الفن منذ المصادر الأولى التي أشارت إليه حتى الآن وتتبع فنانية مواد تصنيعه وأشكاله وأماكن عرضه وشكل مسرحه ونصوصه والمقارنة بين آخر نصوص وصلت إلينا وأقدم ما عرفنا من نصوص وإشكاليات المصطلح ومن أين جاء وفلسفته وإشكالياته مع السلطة وتطور تقنياته، وسعت الدراسة إلى تتبُّع فنان خيال الظل وعروضهم، كما وقفت على التطورات التي لحقت بمسرح خيال الظل والدُمى الخاصّة به أيضًا، وقدمت الدراسة بابات حسن خنوفة وسعت إلى الوقوف على بنيتها والتطورات التي لحقت بها على مستوى الشكل والمضمون مقارنة ببنية بابات ابن دانيال حيث انتقل خيال الظل من الشرق الأقصى واستقر في القاهرة ومنه انتقل إلى ربوع العالم.

وعن مصطلح الخيال يوضح الكتاب أنه كان يصف نوعًا من الأداء التمثيلي المغاير تمامًا لخيال الظل المعروف وتطور عن مصطلح الحكاية الذي كان يستخدم لغرض قريب من ذلك، واستقر مصطلح خيال الظل بدلالته المعروفة لدينا الآن بداية من القرن الحادي عشر الميلادي.

ويتتبع الكتاب المراجع أسماء بعض فنان خيال الظل وتم حصر بعضهم في تسلسل تاريخي، فجاء جعفر الراقص في القرن الخامس الهجري، وابن دانيال في القرن السابع الهجري، والذهبي وابنه محمد في القرن الثامن الهجري، وابن سودون في القرن التاسع الهجري، وداود العطار المناوي وعلي نخله والشيخ سعود في القرن الحادي عشر الهجري، وحسن القشاش ودرويش القشاش في بداية القرن الرابع عشر الهجري، ومحمد أبو الروس ومحمود علي صالح ومصطفى الروبي في أواخر القرن الرابع عشر الهجري، وأحمد الكومي والفسخاني في بداية القرن الخامس عشر الهجري، وأخذ عنهما حسن خنوفة باباته «الصيد» و«العساكر» و«علم وتعايير»، وتوفّي خنوفة عام ٢٠٠٤ ميلاديًا.

وتتناول الدراسة شكل الدُمى ومسرح خيال الظل فقد أخذ عددًا من الأشكال، منها ما هو ثابت ومنها ما هو متنقل، ولقد نقل أحمد تيمور ويعقوب لندواه وعبد الحميد يونس وصفًا لأشكال مسارح

«المضامين الفكرية والتربوية في كوميديات شكسبير»

كتاب جديد للدكتورة أسيل الطائي



صدر كتاب «المضامين الفكرية والتربوية في كوميديات شكسبير» للدكتورة أسيل عبد الخالق الطائي، عن دار الفنون والآداب للنشر والتوزيع.

وقالت الدكتورة أسيل الطائي، إن المضمون الفكري والتربوي جانبا مهما من الجوانب العمل الفني وهو الوجه الآخر له ويتحد مع الشكل ولا يعني أن الشكل مجرد زخارف مظهرية تزيد المتلقي رغبة في الاطلاع على المضمون ومعنى العمل الذي يريد إيصاله بل أن تفاعل الشكل مع المضمون في النص المسرحي خاصا به وليس امتدادا خارجيا.

وأضافت الطائي، لعل نموذج الدراسة الحالي وهو الكاتب الإنجليزي ولیم شكسبير هو ما تمثل في تصوير تلك المضامين تميل إلى التخصص والتفرد ورصد حركة الواقع في نصوصه المسرحية وفق مرجعيته الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية، ولاسيما في نصوصه الكوميديا والتي تجمع فيما بين ما هو مضحك وما هو محزن باستخدام سلسلة حوادث تقود إلى إدراك الفكرة لاكتشاف القيم والعلاقات المنطقية بين شخوصه فضلا عن تحميلها شحنات فكرية مستمدة من الواقع بنماذج متنوعة تشد انتباه المتلقي من خلال تأجيج الفعل الوجداني.

وتابعت: تضمن الكتاب الملامح الفكرية في عصر النهضة والانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة وتضمن كتاب الكوميديا أمثال اريستو وارتينو وكالديرون وتناول التعرج على اوبرا دافني والدراما الرعوية وتناول كذلك ارازمس ورايلية وفيما بعد عرجت الباحثة على الملامح الفكرية والتربوية في العصر الاليزابيثي، وكيف دعمت الملكة اليزابيث الفن وخصوصا المسرح علاوة على ذكر فرانسيس بيكون الذي دعى إلى تصنيف العلوم حسب القوى الداركة وإلى تطهير العقول وكل ما يشوبها من التعب والجمود كما ولعبت الجامعات والمدارس في انكلترا دورا هاما في تطوي المسرح انذاك بظهور العديد من الكتاب منهم جون ليلي وتوماس كد وكريستوفر مارلو الأخير الذي عمد على البحث في كنه الإنسان والطبيعة، وتناول الكتاب نشأة الكوميديا وتطورها عبر العصور والغور بأساسيات بدء الكوميديا.

وتطرقت الباحثة إلى تقسيم الكوميديا إلى ثلاث أقسام كان منها الكوميديا القديمة والوسطى والحديثة، وهناك كوميديا ميناردز وعرجت الباحثة على الكوميديا عند الرومان متمثلة بكلا من بلاوتس وتيرانس، أما في العصور الوسطى ظهر نوع درامي باسم الفاصل الهزلي،

وتناولت في الفصل الثالث اهم الأعمال الكوميديا لدى شكسبير.

وكانت أهم المضامين الفكرية والتربوية فيها هي نص مسرحية «كما تشاء»، والليلة الثانية عشرة، وواحدة بواحدة، وزوجات وندسور المرححات، وحلم ليلة صيف، والعاصفة»، وقد أجيّزت الدراسة بأهم النتائج بأن النصوص الشكسبيرية الكوميديا تحمل مضامين فكرية واضحة وهي إقصاء مظاهرها المألوفة واحتوائها على الشعر الغنائي، وتجسدت التأملات الميتافيزيقية وارتباط نصوصه بالطبيعة والتي جمعت بين الواقع والخيال واستخدم المفارقة والمغالطة والالتباس، فضلا عن تضمينها عنصر الإضحاح التي تنبع من افتراضات مبالغ فيها ودعت نصوصه بإحقاق العدالة والتعاون والارتباط بالجماعة واقترنت الكوميديا لدية بين ما هو مضحك وغريب وبين ما هو جاد وبين ما هو مصطنع وحقيقي.

ياسمين عباس

وهناك الكوميديا في عصر النهضة متمثلة بكوميديا دي لارقي الكوميديا المرتجلة، وعرجت الباحثة كذلك على الكوميديا تربويا وعلاقتها بفلسفة الضحك من خلال الفيلسوف هيغل ونبتشه. ولخصت الباحثة أسباب الكوميديا عن طريق اللفظ وعن طريق الموقف مثل الحب، وأيضاً تناول الكتاب الكوميديا وفلسفة الضحك لدى الفيلسوف هوبز الذي عد الضحك مظهر للسرور وإشاعته في النفس مرده إلى احساس الفرد الفجائي، وتناولت كذلك هربرت سبنسر الذي جاء بنظريته من خلال عد الضحك مظهر للطاقة والحيوية وتناولت شوبنهاور ورأيه في الضحك الذي يستدعي عدم التطابق وأخيرا تناولت يرجسون الذي عد الضحك وسيلة لتحسين عدم تكيف الفرد داخل الحياة الاجتماعية.

وتناولت الدراسة في الفصل الثاني نشأة شكسبير وحياته الفنية وأهم مرجعيته الفكرية في الدراما وقد استسقى من الأدب الروماني متمثلا بسينكا والشاعر بلوتارك وافاد من تاريخ إسكتلندا وتقاليد المسرح الإنكليزي ومن مارلو

«دلالات المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشقاوي»

لسامية حبيب طبعة جديدة ومنقحة

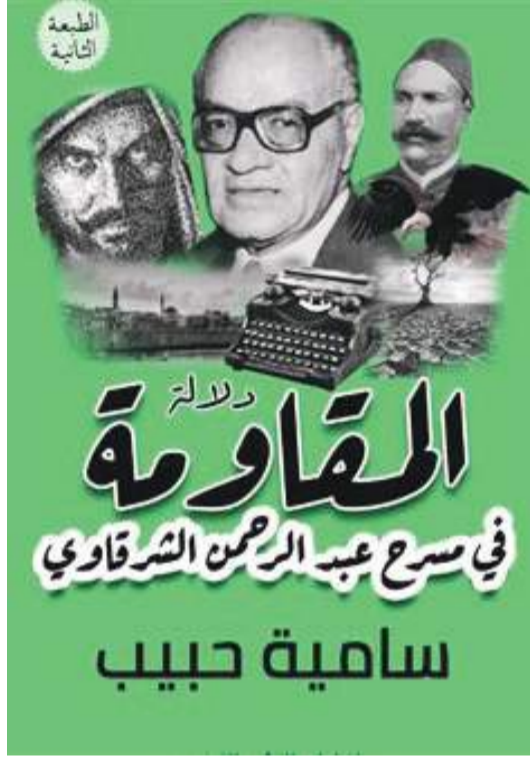
والسبب الآخر أن محور الكتاب «المسرح الشعري»، أي المكتوب شعراً، كان من هواياتي كقارئة، أستمتع بالشعر والاستماع إلى أصدائي من الشعراء الشباب ممن بزغ اسمهم في الثمانينيات والتسعينيات وصاروا رفاق درب، مثل الراحل عمر نجم، وأحمد الشهاوي، وأمين حداد، ووليد منير رحمه الله الذي كانت رسالته للمجستير حول مسرح وأشعار صلاح عبدالصبور فريدة في أصلتها، ومحفة لأي باحث أن يحذو حذوه؛ خاصة حين تناول ذلك الإنتاج الفريد لصلاح عبدالصبور من منظور المناهج النقدية الحديثة.

سرت على درب بطموح شديد، وأظن أنه حاز تقدير أساذتي من قامات النقد والدراما، وأذكر أن المخرج القدير كرم مطاوع أثنى على الدراسة جداً حين صدر الكتاب وأهديته نسخة منه، في حين قام الناقد الكبير سامي خشبة بمناقشتي في تفاصيل الدراسة والنتائج الجديدة التي توصلت إليها، مما أعطاني ثقة كباحثة كنت أتلمس الطريق في هذا المجال.

ومن أجمل المفاجآت حين كنت أشارك في مؤتمر ومهرجان المسرح بالجزائر، حيث سمعت مدحاً مؤثراً من أستاذ أكاديمي في جامعة بجاية، تلك المدينة الساحرة من مدن الجزائر العظيمة.

واليوم أقدم الطبعة الثانية من الكتاب لشباب الباحثين والدارسين عسى أن يضيف إليهم ويحظى بتقديرهم.

ياسمين عباس



ونسرين يوسف من فريق دار إضاءات.

وجاء في مقدمة الطبعة الثانية:

لهذا الكتاب (دلالة المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشقاوي) مكانة خاصة عندي؛ لعدة أسباب؛ أهمها أنه أول كتاب صدر لي في سلسلة خاصة من الهيئة المصرية العامة للكتاب. كما أن الكتاب في الأصل كان بحثاً علمياً نلت عنه درجة الماجستير في التخصص العلمي الذي أحببت (النقد والدراما).

أصدرت دار إضاءات للنشر والتوزيع طبعة جديدة ومنقحة من كتاب «دلالات المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشقاوي» للدكتورة سامية حبيب، أستاذ الأدب والنقد والدراما بأكاديمية الفنون، ووكيل المعهد العالي للنقد الفني.

يعد كتاب «دلالات المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشقاوي» الذي صدر في طبعته الأولى عن الهيئة العامة للكتاب مرجعاً مهماً لكل المهتمين بالمسرح ومسرح الشقاوي خاصة، باعتباره رائد الشعر المسرحي ورائد الجيل الثوري الذي دعا إلى الحرية والعدل والاستقلال.

تستهل الدكتورة سامية حبيب، دراستها في مقدمة الكتاب بإضاءة أطوار تجربة الدراما الشعرية في الثقافة العربية، كاشفة عما انطوت عليها الأعمال الإرهافية من معضلات درامية ولغوية وفنية، ثم تصطفى من مجمل منظومة أعمال الشقاوي الإبداعية والفكرية النصوص المسرحية الشعرية الستة التي قدمها منذ الستينيات وحتى الثمانينيات؛ لتتخذ منها مجالاً للتحليل الدقيق، في إطار الدراسات السيميولوجية والبنوية، وباعتماد نموذج رئيسي مُعدّل، هو نموذج جريماس الفاعلي، لدراسة بنية الفعل المسرحي، وكشف علامة الزمان والمكان المسرحيين، ورصد سمات الذات الفاعلة في البنية الدرامية، وتحليل الخطاب الشعري والصورة الشعرية بأشكالهما المتعددة.

الكتاب، إجمالاً، ينهض ضمناً على محاولة طموح لمجاوزة المثالب المنهجية التي قامت عليها دراسات الدراما الشعرية عموماً، ودرامات الشقاوي على وجه الخصوص.

وقد تشارك تصميم الغلاف كل من ندى عوض الله وبلال محمد. وأشرف على تنفيذه ومراجعته دكتور محمود سعيد،

القومي لثقافة الطفل

يكشف إطلاق أكبر جائزة في الأدب والرسوم



عساكر وفريد معوض ومحمد المطارقي وانتصار عبدالمنعم وعبد الزراع.

وحول إطلاق أكبر جائزة في أدب ورسوم الطفل، أشار إلى أنها تقدم للكتاب الكبار الذين يكتبون للطفل، حيث يجب أن تكون الكتابات مستلهمة من الواقع الاجتماعي، وكل فنان مطلوب منه تقديم ٥ أعمال تعبر عنه، وتعبّر عن تاريخه في فترة لا تقل عن ١٠ سنوات.

ولفت رئيس المركز القومي لثقافة الطفل، إلى أن الجائزة تهتم أيضاً بالتطبيقات والابتكار لزيادة جرعة الخيال العلمي عند الطفل، إذ أن الجميع يفاجؤون بشكل مستمر باختراعات الأطفال، داعياً الهيئات الكبرى والمؤسسات الوطنية تبني ابتكارات الأطفال الفائزين بجائزة الدولة للمبدع الصغير.

ياسمين عباس

قال محمد ناصف، رئيس المركز القومي لثقافة الطفل، إن عشرينيات القرن الماضي شهدت انطلاق أدب الطفل على يد كامل كيلاني، لافتاً إلى أن الكتابة للطفل موجودة منذ فجر التاريخ، على اعتبار أن الترانيم والأغاني التي كانت تقولها السيدات لأطفالهن يمكن اعتبارها من أدب الطفل.

وأضاف ناصف: «مرحلة كامل كيلاني كانت تنهل من التراث والتاريخ والأدب الشعبي، ثم جاء الدور على مرحلة الرواد ليعقوب الشاروني وعبدالغواب يوسف حيث جرى تطوير أدب الطفل، ولم تكن الكتابة مستلهمة من التراث فقط، لكنها تناولت الوضع الاجتماعي».

وأوضح رئيس المركز القومي لثقافة الطفل، أنه جاء الدور على المرحلة الثالثة في فترة الستينيات والسبعينيات، من خلال كتابات صنع الله إبراهيم ومحمد جبريل، ثم جيل التسعينيات التي شهدت شعار القراءة للجميع مثل جمال

٣٠ عرضًا مسرحيًا

في المهرجان الختامي المسرحي لفرق الأقاليم في الدورة ٤٥



والفرقة القومية تقدم «دوار بحر» من تأليف وإخراج محمد علي إبراهيم.

ومن الدهلية يُشارك عرض واحد بالمهرجان الختامي لفرقة هواة المنصورة بعنوان «المنتحر» تأليف نيكولاي أردمان وإخراج زي ثروت، فيما يشارك في المهرجان من فرع ثقافة دمياط عرضان الأول «سيرة بني قردان» تأليف عبده الحسيني وإخراج حسن النجار، لفرقة قصر ثقافة دمياط الجديدة، والفرقة القومية في دمياط تقدم عرض «القرد كثيف الشعر» من تأليف يوجين أونيل وإخراج طارق حسن.

إقليم وسط الصعيد

وفي إقليم وسط الصعيد، يشارك بالمهرجان عرض الفرقة القومية من أسبوط بتقديم عرض «واحة الغروب» تأليف بهاء طاهر إعداد وإخراج أسامة عبد الرؤوف

وفرقة أحمد بهاء الدين تقدم «إنهم يعزفون» من تأليف محمود جمال وإخراج كيرلس ممدوح، ومن فرع المنيا تقدم فرقة ملوي عرض «قضية ذهب الحمار»، عن قضية ظل الحمار للمؤلف السويسري فريدريش دورينمات من تأليف سعيد حجاج وإخراج رأفت ميخائيل.

عرضان من الجنوب

ويشارك بالمهرجان الختامي للفرق من إقليم جنوب الصعيد عرضان، من فرع ثقافة قنا الأول للفرقة القومية «قضية أنوف» من تأليف ماروشا بيلالتا وإخراج مصطفى إبراهيم، والثاني من فرقة مكتبة المعنا بعنوان «ساقية علام» من تأليف طه الأسواني وإخراج محمد موسى.

٤ عروض من القناة وسيناء

يشارك بالمهرجان الختامي من إقليم القناة وسيناء، أربعة عروض، ثلاثة من فرع ثقافة بورسعيد الأول للفرقة القومية بعنوان «القمزم» من تأليف وإخراج محمد حمزة، والثاني لقصر بورسعيد «شارع ١٩» من تأليف محمد جمال وإخراج أحمد يسري، والثالث للفرقة الإقليمية بورسعيد بعنوان «القفص» من تأليف ماريو فيراي وإخراج حسين عز الدين.

ومن فرع الإسماعيلية نشاهد عرضًا واحدًا لفرقة قصر الثقافة بعنوان «المحبرة» من تأليف كارلوس مونييث وإخراج معتز مدحت.

همت مصطفى

المهرجان بتقديم عرضين الأول للفرقة القومية «طقوس الإشارات والتحويلات» من تأليف سعد الله نوس وإخراج محمد مرسى، وتقدم فرقة قصر ثقافة الأنفوشي عرض «الغاوي» عن مسرحية «ملحمة السراب» تأليف سعد الله نوس وإخراج سامح الحضري.

وفي فرع ثقافة الغربية عرضان في المهرجان الأول لفرقة المركز الثقافي بطنطا بعنوان «خيل البحر» من تأليف طارق عمار وإخراج محمد فتح الله، والثاني للفرقة القومية بالغربية العرض المسرحي «حتى لا يغيب القمر» من تأليف عبد القادر إبراهيم وإخراج السيد فجل. ومن فرع البحيرة يشارك في المهرجان ثلاث عروض، الأول تقدمه فرقة قصر دمنهور بعنوان «قطيطة» تأليف عماد عامر وإخراج معتصم عبد الرحيم، والثاني «حدث ذات مساء» لفرقة قصر وادي النطرون تأليف عماد عامر ومن إخراج شنودة فتحي، والعرض الثالث للفرقة القومية بعنوان «تحت الترابيزة» من تأليف ساح عثمان وإخراج محمد البياع.

٦ مسرحيات من شرق الدلتا

وفي إقليم شرق الدلتا الثقافي نشاهد في المهرجان ٦ عروض، حيث تقدم الفرقة القومية من كفر الشيخ عرض «طقوس الإشارات والتحويلات»، من تأليف سعد الله ونوس، وإخراج عمرو الرفاعي. ومن فرع الشرقية يشارك عرضان الأول لفرقة ثقافة الرقازيق «السيد بجماليون» من تأليف خاننتو جراد وإخراج محمد العدل،



شهد الموسم المسرحي ٢٠٢١/٢٠٢٢، غزارة في إنتاج العروض المسرحية لفرق الأقاليم، والقوميات، بجميع الأقاليم الثقافية، وذلك بالهيئة العامة لقصور الثقافة، من خلال الإدارة العامة للمسرح، برئاسة مهندس الديكور الفنان محمد جابر.

بيان خاص

وأصدرت الإدارة العامة للمسرح، بتنظيم مع الإدارة المركزية للشئون الفنية، بالهيئة في الأيام الأخيرة بيانًا تعلن فيه أسماء العروض المشاركة في الدورة الـ (٤٥) للمهرجان الختامي لفرق الأقاليم، والذي أوضحت فيه أن سوف يشارك في الختامي كل الفرق التي حصلت على نسبة درجات ٧٠٪ فيما أكثر، بناءً على تقارير لجان التحكيم، وبذلك تصل عدد الفرق إلى ٣٠ يتنافسون في دورة المهرجان، بدلا من ١٨ فرقة.

الانطلاق على مسرح الهناجر

وتتمثل العروض المهرجان الختامي والذي ينطلق في ليلته الأولى، من مساء الجمعة ٣ يونيو الجاري على مسرح مركز الهناجر للفنون، بدار الأوبرا المصرية في العروض التالية.

٨ عروض القاهرة الكبرى وشمال الصعيد

يشارك بالمهرجان من فرع ثقافة القاهرة ثلاثة عروض في المهرجان الأول «المتخصص» لفرقة قصر ثقافة الريحاني، من تأليف سامح عثمان وإخراج علي عثمان، وعرض «دقة بدقة» لقومية القاهرة من تأليف ويليم شكسبير، وإخراج يس الضوي، والعرض الثالث لفرقة قصر ثقافة حلوان «طائر فوق عش الوقواق» من تأليف كين كيسي، وإعداد مهند محسن الدسوقي وإخراج يوسف مراد.

ومن فرع الجيزة يشارك في المهرجان عرض المسرحي «الأحدب» عن «أحدب نوتردام» لفرقة قصر ثقافة الجيزة من تأليف فيكتور هوجو وإعداد أحمد آدم وإخراج محمد العشري. فيما يشارك من فرع ثقافة الفيوم العرض «سيرة بني فهمان» للفرقة القومية، من تأليف السيد فهيم، وإخراج أحمد البنهاوي، وتقدم فرقة بيت طامية عرض «ليلة من ألف ليلة وليلة» من تأليف أحمد سمير وإخراج محمود عبد المعطي، و «رصد خان» لفرقة قصر ثقافة صلاح حامد، تأليف محمد علي إبراهيم وإخراج أحمد السلاموني. وتقدم الفرقة القومية لفرع بني سويف عرض «قصة حياة» من تأليف ماكس فريش وإخراج السعيد منسي.

٧ عروض في غرب ووسط الدلتا

وفي إقليم غرب وسط الدلتا يشارك فرع ثقافة الإسكندرية في

«الشخصية الثائرة في المسرح الشعري المصري بين صلاح عبد الصبور ونجيب سرور (نماذج مختارة)»

رسالة ماجستير للباحث سعيد شحاته



تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان «الشخصية الثائرة في المسرح الشعري المصري بين صلاح عبد الصبور ونجيب سرور (نماذج مختارة)» مقدمة من الباحث سعيد حامد عبد السلام شحاته، وذلك بقسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة القاهرة، وتضم لجنة المناقشة الدكتور تامر محمد فايز (مشرفاً)، والدكتور سامي سليمان أحمد (عضواً)، والدكتور سيد علي إسماعيل (عضواً ورئيساً). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير.

تتناول هذه الدراسة سمات الشخصية الثائرة في المسرح الشعري المصري، وأثر هذه الشخصية على تطور الفعل الدرامي داخل النص المسرحي، كما تسعى إلى التعرف على أثر المجتمع في البناء النفسي لهذه الشخصية من خلال تسليط الضوء على الحركة السياسية والاجتماعية التي ألمت بمجتمع الشاعر أثناء كتابة مسرحياته محل الدراسة، ليتمكن الباحث من تقديم رؤية نقدية لبعض النماذج المختارة التي تتوافق مع خط سير البحث، في الفترة التاريخية من (١٩٥٢م) حتى (١٩٧٣م)، وقد تم اختيار هذه الفترة لأهمية التحولات الجذرية التي طرأت على المجتمع (محل الدراسة) في هذه الأثناء، كما تم اختيار الشاعرين؛ صلاح عبدالصبور، ونجيب سرور، لدراسة نماذج مختارة من مسرحهما، نظراً لتفاعلهما مع أحداث مجتمعهما السياسية والاجتماعية، سواء بشكل مباشر كما فعل نجيب سرور في مسرحه الشعري، أو من خلال الإسقاط التاريخي كما فعل صلاح عبدالصبور في مسرحه الشعري.

مشكلة الدراسة:

الدراما الشعرية مبعثها في هذه الأثناء -الفترة المحددة للدراسة- هو الثورة، ويظهر ذلك جلياً في مسرح الشاعرين (صلاح عبدالصبور- نجيب سرور) وقد تعامل معظم النقاد مع كل شاعر على حدة لتسليط الضوء على الجوانب الفنية لمسرحه، لكن لم يتم طرح قضية الثورة وسمات الشخصية الثائرة بشكل تفصيلي في دراسة تعكس أثر هذه الشخصية في المسرح الشعري لهذه الحقبة.

فهذه المرحلة بما فيها من تحولات كانت مرحلة لها تأثيرها على المسرح المصري، حيث أُلقت هذه التحولات بظلالها على شخصياته، لذا كانت لكل شخصية لغتها الخاصة التي أثرت بدورها على تلقي النص المسرحي كنص أدبي، وتلقيه كتمثيلية تؤدي من خلال ممثلين على خشبة المسرح، هذه

- هل تمكن الشاعر المسرحي من إيصال هدفه بواسطة الرمز؛ أم أنه كان بحاجة ملحة للتخلي عن الرمزية من أجل تواصل أكثر مع المتلقي العادي؟
- ما المستهدف من الاتكاء على الرمز الديني في مسرح هذه الفترة؟

أهمية الدراسة:

تبحث هذه الدراسة النقاط التالية للوقوف على أهمية كل نقطة من هذه النقاط على حدة:
- المسرح الشعري وأثره في المجتمع وتأثيره به.
- البحث حول الشخصية الثائرة وأهمية طرحها في مسرح هذه الفترة.
- التعرف على الخطاب السياسي بعد الثورة وأثناء الهزيمة وبعدها وانعكاسه على الكتابة المسرحية خاصة المسرح الشعري.
- تحليل القناع الديني والقناع السياسي والقناع الشعبي ومدلول كل قناع، والإسقاط على الفترة الزمنية التي كتب فيها، وهدف كل كاتب من هذا التقنّع.
أهداف الدراسة:
- التركيز على النقاط المضيئة التي طرأت على المسرح الشعري المصري بعد ثورة ١٩٥٢، ومدى تطور الكتابة المسرحية وتأثيرها بالثقافات المختلفة لهذه المرحلة..

اللغة غلب عليها طابع الحدة في بعض الأحيان، وهذا ما تم تسليط الضوء عليه في النماذج المختارة من مسرحيات الشاعرين (صلاح عبدالصبور ونجيب سرور)؛ إلى جانب التركيز أيضاً على سمات هذه الشخصيات سواء كانت شخصيات يحركها الوازع الديني كالحلاج، عند صلاح عبدالصبور، أو شخصيات يسيطر عليها الطابع الاجتماعي كياسين وبهية عند نجيب سرور، أو أشخاص يحركها الطابع السياسي ك شخصية سعيد والأستاذ في مسرحية (ليلي والمجنون) لصلاح عبدالصبور وشخصية أمين وحمدى وعطية في مسرح نجيب سرور.

تساؤلات الدراسة:

- ما المسرح الشعري الثوري، وما آليات كتابته؟
- كيف أثر الوعي المجتمعي على المسرح الشعري المصري في فترة الدراسة المحددة؟
- ماذا تعني الشخصية الثورية لهذا المسرح في المرحلة المستهدفة من الدراسة؟
- ما العلاقة بين المقاصد الواعية للأديب والدلالة الموضوعية لأعماله؟
- ما أهم السمات المميزة للتجارب المسرحية في هذه الفترة؟
- ما الهدف من استخدام القناع من قبل الكاتب المسرحي في مسرحيته الثورية؟

وكسر الأقلام وسجن الآراء البناءة، وحرقت كل ما هو جميل، مما يؤدي إلى احتراق كل جميل في نفس الشخصية الفاعلة في النص نتيجة ما يحدث في العالم المحيط، أو ما حدث في المجتمع الذي خرجت من عباءته بنية النص.

- التأكيد على أن السجن برزخ قاتل للحرية، وهو مصير كل صاحب ضمير حر من قبل السلطة الباطشة، وهذا ما حدث مع سعيد في مسرحية ليلي والمجنون، حيث يظهر في المنظر الأخير «سعيد» الشعب وقد أصابه الذهول والانكسار والإحباط في السجن، يناجي القادم من بعده ويستحلفه بكل طبقات الشعب الكادح، وبكل حضاراته القديمة والحديثة ألا يبطن، ويذكره أن يحمل سيفه، فالكلمات لم تعد قادرة على الفعل في هذا الزمن» ()، كما كان صلب الحلاج بعد تعذيبه والتنكيل به في مأساة الحلاج وتزييف وعي العامة وقتل السجين الثاني من أساليب الخلاص السلطوي، لا الخلاص الثوري، وهذا ما حدث في مسرحية مسافر ليل حين قتل المسافر/ الشعب بهذه الطريقة وحمله الراوي/ المثقف خوفًا من عامل التذاكر/ السلطة.

- التركيز على أن الشخصية الثائرة في ثلاثية نجيب سرور جاءت للتعبير عن طبقات الشعب المصري السحيقة، فقد عبر عنها في (ياسين وبهية) بالفلاح، وفي (آه يا ليل يا قمر) بالعامل، وفي (قولوا لعين الشمس) بالبنا والعمركي والفنان. - كشف حجم المعاناة التي يعانيها أبطال نجيب سرور داخل هذا السياق المليء بالفساد، حيث اعتمد في ثلاثيته على سلبية المجتمع وفساده ليتخذ من الحشيش والخمر أدوات هروب تغيب العقل وينتظر الخلاص الذي يأتي على يد القناصة دائمًا.

- التأكيد على أن الشخصية الثائرة شخصية متمردة، يراها المجتمع أملًا في بعض الأحيان، وتراها السلطة ضجيجًا يجب التخلص منه، لذا تنتهي هذه الشخصية نهاية مأساوية في كل الظروف، وهذا ما أكد عليه مسرح صلاح عبدالصبور ومسرح نجيب سرور.

- إبراز أهمية اللغة في المسرح والتركيز على رمزيتها، فهي إحدى أدوات الشاعر أو الكاتب المهمة لصياغة أفكاره إلى كلمات وعبارات.

- التأكيد على دور اللغة الفعال في المسرح بشكل عام، والمسرح الشعري بشكل خاص.

- إبراز الفروق بين اللغة على لسان الشخصية الثائرة واللغة على لسان الشخصية العادية.

- تناول دور المؤلف في تشكيل الشخصية الثائرة، وحرصه على اختيار ألفاظها بعناية شديدة، فالشخصية الثائرة، شخصية لها موقفها من الحياة، ولغتها لغة خاصة، مبنية على ثقافة خاصة.

ياسمين عباس



سرور) بالتركيز على مفهوم الدراما، وأثر هذا المفهوم على الوجدان الجمعي داخل المجتمعات العربية، خاصة المجتمع المصري، وكيفية عزوف هذا الوجدان عنه في بداياته، ثم تفاعله معه بعد أن تم الترسخ له من قبل الكتاب والمهتمين وقمسه مع الواقع المصري وأزماته، كما قام بإلقاء الضوء على العلاقة بين الثورية والمسرح الشعري، والثورة المستمرة لهذا اللون المسرحي على التقليدي والعمومي، حتى على نفسه، فالمسرح الشعري مسرح ثوري، لا يتوقف عند شكل معين، ثابت، أو قالب واحد جامد، أو فكرة لا تقبل التغيير، فأفكاره متجددة كقالبه وطريقة تناوله وكيفية طرحه لأزمات مجتمعه.

ومن أهم نتائجه أنه قام بـ:

- التعريف بالشخصية، وأهميتها داخل بنية النص المسرحي، ودورها الفعال في تحريك الحدث، وتنامي الصراع، وعلاقتها بالواقع، ودوافعها، ودلالاتها، وعلاقتها بالأخلاق من وجهة النظر الأرسطية.

- إبراز الدور المسرحي في المجتمع المصري بعد الثورة، ومدى استجابة المجتمع لهذا الدور، وكيفية تأثير هذا المسرح - مسرح ما بعد الثورة- في فكر المجتمع، وتخليه عن رمزيته للوصول إلى الطبقات السحيقة التي دخلت هذا المسرح بالجلابيب.

- التعامل مع النص عند صلاح عبدالصبور بصفته بنية مولدة من رحم القهر والتسلط والكبت وكبح جماح الحرية



- قراءة الوعي الفعلي الذي أثر على أحداث المسرح الشعري في هذه الأثناء، للوصول إلى الوعي الممكن الذي يبحث عنه الشاعر من خلال رؤيته المسرحية.

- عقد مقارنة على مستوى البنية الشكلية بين (صلاح عبدالصبور) و(نجيب سرور) للوصول إلى مسعى الدراسة وكشف ماهية الشخصية الثورية من خلال التعرف على نقاط الاختلاف والاتفاق في مسرحهما الشعري وأثر المجتمع فيه.

- الخلفيات الثقافية والسياسية والاجتماعية وأثرها على فلسفة الشاعر في أسلوب طرحه وتشكيل شخصياته الثائرة.

- أنواع القناع وكيفية طرح الأزمة المجتمعية التي يتناولها كل شاعر وإدراجها في مسرحه.

- عقد مقارنة بين اللغة المسرحية التي استخدمها الشاعران لرسم شخصية الثوري داخل الإطار المجتمعي الذي يحياه.

- محاولة قراءة مفهوم المسرح الشعري بشكل جديد؛ عبر ربطه بتلك الأحداث التي أنتجتته وعبر عنها.

حدود الدراسة:

- قامت الدراسة بإلقاء الضوء على بعض المسرحيات التي تتفق وموضوعها وفترتها الزمنية، لكل من:

* الشاعر صلاح عبدالصبور:

- مأساة الحلاج، صدرت عام ١٩٦٦.

- مسافر ليل، صدرت عام ١٩٦٨.

- ليلي والمجنون، صدرت عام ١٩٧٠.

* الشاعر نجيب سرور:

- ياسين وبهية، صدرت عام ١٩٦٤.

- آه يا ليل يا قمر، صدرت عام ١٩٦٦.

- قولوا لعين الشمس، صدرت عام ١٩٧٢.

وقد تم اختيار هذه النماذج لتوفر السمات المراد التركيز عليها في شخصية البطل الثائر بها، سواء كانت ثورة هذا البطل -محل الدراسة- دينية أم اجتماعية، فهذه المسرحيات يحركها الرفض الذي يشعل جذوة الثورة داخل نفس البطل الباحث عن الذات والمتطلع للعدالة والحرية والتخلص من قيود الظلم المجتمعي الذي يمارس عليه بشكل لا تحتمله نفس ثائرة.

الخاتمة

قام هذا البحث الذي جاء تحت عنوان (الشخصية الثائرة في المسرح الشعري المصري، بين صلاح عبدالصبور ونجيب

في أولي ندوات المهرجان «كوميديا الأيام السبعة» و«إثبات نسب» في مواجهة النقاد



بعض الملل انتقل عبد العظيم إلى عنوان النص وهو (كوميديا الأيام السبعة) وقال إن النص الأصلي أوضح بشكل كبير تفاصيل السبع أيام ولكن في هذا العمل لم نري سبعة أيام كاملة وهذه ملحوظة لابد من تداركها باستخدام بعض التقنيات الفنية ك نقلات الإضاءة والموسيقى أشار عبد العظيم إلى الرقصات التي قدمت علي المسرح وتوقف عن نموذج الرقص الغربي الذي قدم بشكل غير متقن وكان لابد أن يقدم بشكل أكثر جدياً وإتقاناً لأنه نموذج لهذا الدخيل الغربي وهذا قد ينعكس على الأحداث الدرامية في العرض بشكل سلبي وعن الديكور قد يكون مقصوداً أن يظهر المكان بأنه مستباح لا يوجد به أي حواجز وفي النهاية اختتم كلمته بإذن مخرج العمل لابد من أن يدرك تماماً كل هذه الملاحظات حتي لا تتكرر في أعمال أخرى .

(كوميديا الأيام السبعة)

بطولة محمد السيد، محمد خلف، محمود سليمان،

ديكور بكار حميدة، رسم على المناظر محمد السيد، تنفيذ مؤثرات صوتية رضوى المصري، رقصات علي جيمي، مساعدي الاخراج عبد الله سعد ، لطيب محمد، هيثم هيثم، احمد الجوهري،

مخرج منفذ كريم المصري، تأليف علي عبد الله

إخراج عماد علواني.

أما الناقد رامز عماد فتحدث عن العرض المسرحي «إثبات نسب» معرباً عن إعجابه به وبمجموعة الممثلين علي مستوى الأداء التمثيلي والحركي قائلاً إنهم مجموعة مميزة لديهم طاقات إبداعية واضحة علي خشبة المسرح وعلي قدر عال من التفاهم وعن العرض ذاته قال أننا بصدد عمل مسرحي به خطوط درامية متشابكة خلقت حالة من الارتباك لدي المتلقي وهذا للأسف ما وقع فيه العرض أثناء عملية التنفيذ بالإضافة إلى مجموعة من المونولوج والديالوج التي تسببت في إطالة مدة العرض قد تكون مفيدة أو غير مفيدة فهذا تساؤل مهم لابد من الإجابة عليه في كل عمل كما تساءل أيضاً عن الزمن الدرامي لهذه الأحداث وأين تقع؟ مؤكداً أنه يميل إلى أن تكون قريبه إلى الدراما الغربية المكسيكية في فترة التسعينات وعن الديكور قدم بعض الملاحظات منها الصليب القبطي والتين الأمريكي وغيره من الدلالات التي خلقت حالة من التشوش مع دخول وخروج الممثلين بشكل غير واضح أين مكان الدخول والخروج

(إثبات نسب)

بطولة نسمة، منيرة، شيكو، عمر، عمر فتحي، سارة المليجي، عز الدين حمودة، مؤمن، محمد حسن، عبد الرحمن، عبد الرحمن فرج، سيد إبراهيم، محمد متولي، نانسي عادل، مصطفى البدر، احمد سليمان، تأليف وإخراج مصطفى علي.

محمود عبد العزيز

النص المسرحي «كوميديا الأيام السبعة» وهو الكاتب علي عبد الله الزبيدي وهو مؤلف عراقي اشتهرت أعماله بتسليط الضوء على القضايا السياسية في بلاده وقد كتب هذا النص في منتصف الستينات أثناء الحصار الذي وقع عليهم خلال هذه الفترة خاصة بعد قرار (النفط مقابل الغذاء) .

ينعكس هذا النص في صورة مجتمع بنيه صغيره يسكن بها رجل وحفيده ثم يصل إليهم (الدخيل) ليسلبهم إرادتهم ويصبحوا المستعبدين في مكانهم .

أكد عبد العظيم أن المخرج عماد علواني استطاع بشكل كبير أن ينقل لنا مجتمع هذا النص إلى المجتمع المصري باستخدامه بعض الدلالات التي جاءت في بداية العرض ك التريندات الشهيرة في مجتمعنا مثل أغنية (شيماء) وراديو القاهرة الكبرى وغيرها ليناقد قضية مهمه ك قضية الدخيل الذي قد يسلب منا الإرادة وليس فقط من هذا الرجل وحفيده فأكد لنا الدخيل أن هذه البنية الصغيرة مجرد نموذج لمجتمع كامل مشيراً إلى المنشور الرسمي الذي أصدرته الدولة بذلك ولا يخص به فقط هذه الأسرة بل يطبق هذا المنشور علي المجتمع بأكمله فهو تعميم علي حاله القهر مستطرداً في الحديث أن النص يضع المتلقي في بنية دائرية بداية من الحداد الذي أقامه بعد موت الكلب الخاص به ثم تجديد هذا الحداد مري أخري لوفاه كلبته مشيراً إلى جملة أن هذا النص لا ينتهي إلا بموت فصيلة الكلاب والذي اختتم بها المخرج العرض المسرحي وعن المخرج أوضح عبد العظيم أن عماد علواني اشغلت علي منطقة العبث ولديه من الممثلين طاقات إبداعية متميزة لكنه وقع في فخ المط والتطويل بسبب عدم تدخله بشكل واضح في النص وقدمه كما هو دون أي تغير في الأحداث مما اشعر المتلقي



ضمن فعاليات المهرجان الختامي لنوادي المسرح في دورته الـ ٢٩ التي تقام حالياً وذلك في الفترة من الثامن عشر من شهر مايو الجاري إلى يوم الثلاثاء من الشهر ذاته انعقدت أولي ندواته وذلك علي خشبة مسرح ملك عقب تقديم عروض الافتتاح وهم «كوميديا الأيام السبعة» للمخرج عماد علواني و«إثبات نسب» للمخرج مصطفى علي

دارت الندوة حول هذان العرضان بقيادة الشاعر والناقد المسرحي احمد زيدان الذي القي الضوء علي كثير من النقاط وتحدث فيها كل من الناقد والمخرج والباحث المسرحي حسام عبد العظيم والناقد والباحث رامز عماد

في البداية عبر زيدان عن سعادته بعودة المهرجان مرة أخرى بعد توقف استمر لمدة عامين مشيراً إلى الجهد الذي بذلته إدارة المهرجان لاستعادته مري أخري وان من مميزات وجود تلك المهرجانات هو إعطاء الفرصة لمجموعة كبيرة من الممثلين المبدعين في كل أقاليم مصر واكتسابهم خبرات والاحتكاك بمنصات عرض جديدة من الممكن أن يظهر بها بعض المشكلات أثناء التنفيذ نظراً لهذا التغير وهذه المشكلات تضع مجموعة الممثلين وصناع العمل في رهان وتحدي مستمر خاصة في هذه العروض الذي أطلق عليها عروض «الطلقة الواحدة» ف من الممكن أن يكون العرض متميزاً بشكل كبير ومشكلة قد يبدو أنها صغيرة في عملية التنفيذ تنفذ بشكل خاطئ فتقلل كثيراً من متعة المشاهدة والي حد ما هذا ما حدث في العرض المسرحي «كوميديا الأيام السبعة» من حيث توزيع الموسيقى التي تقدم في غير أماكنها وجاهزية العرض ذاته قد واجهت بعض المشكلات التي أفقدت المتلقي هذه المتعة

وعن العرض الثاني «إثبات نسب» عبر زيدان عن سعادته بهذا العرض قائلاً إن اليوم يستحق الاحتفاء بوجود مؤلف مصري شاب لديه الجرأة علي الكتابة للمسرح ولكنه وجه بعض الأسئلة منها عن استخدام أسماء غريبة للشخصيات وثبات المنظر والديكور الذي يحتوى بداخله إلى عدة مناظر لا تحدد أين تقع هذه الأحداث بالضبط هل هي في السجن أم في بيت... الخ ولكن كانت دائماً تلاقتني الشخصيات بالإجابة.

مضيفاً أن المتلقي واجه بعض المشكلات التي تخص اللغة فهناك بعض الأخطاء التي قد تفقد المشاهد متعة المشاهدة أكد زيدان أن المخرج استطاع بقدرته الإبداعية أن يضع المتلقي دائماً في حالة شغف مستمر لما هو قادم جعلتنا مستمرين في المشاهدة حتي النهاية.

اختتم زيدان حديثه بالتحية لكل صناع العمل مؤكداً أنه استمتع بالمشاهدة.

بينما بدء الناقد حسام عبد العظيم كلامه بالحديث عن مؤلف

طلاب جامعة مطروح

يبدعون في عروضهم المسرحية



رئيس جامعة مطروح يتبنى الأنشطة كوسيط لربط الطلاب بوطنهم وقضايا مجتمعهم

غاضبة منه ولا تريد الذهاب معه إلى المدرسة بسبب تهميشه لها واعتماده شبه التام على جهاز الحاسب، وفي الحلم يدور عتاب شديد بين عمر وألوانه حيث يتهم كل منهما الآخر؛ ف «عمر» يرى أن الألوان قد تخلت عنه عندما احتاجها لاستخدامها في حصة الرسم بالمدرسة بينما يعاتبونه هم لاعتماده التام على الكمبيوتر وإهماله لهم ويصحو عمر من نومه لينادي على أمه ليدور حوار حول أهمية الألوان وعدم إمكانية التخلي عن استخدامها ويتدخل «الكيورد» و«المالوس» و«الشاشة» لإقناع عمر بأهمية الألوان وأن لكل منها دوره الذي لا يمكن الاستغناء عنه وهو ما يؤكد على أهمية المزج بين العقل البشري والتكنولوجيا لأن كلا منهما يكمل الآخر وليس بديلا عنه هذا وقد أبدعت الطالبات في تصنيع الديكور والملابس من خامات البيئة على مدار فصل دراسي كامل من خلال التدريبات العملية الأسبوعية التي شهدت جواً من البهجة والسعادة بين الطالبات اللاتي عبرن عن سعادتهن بالمشاركة - ربما لأول مرة - في المساهمة في إنتاج عرض مسرحي متكامل بدءاً من إعداد النص والتمثيل والذي أجادت فيه الطالبات فضلاً عن إعداد المؤثرات الصوتية والموسيقى وكل عناصر السينوغرافيا وحتى انتهاء العرض تطبيقاً لما تم دراسته نظرياً في المقرر على مدار الفصل الدراسي للربط بين النظرية والتطبيق.

وشارك في العرض الطالبات إيمان عبد الله، وإسراء عادل، وإسراء مراجع، وأمل محمود، وأمنية محمد، وأميرة رحومة، وأميرة عبد الكريم، وعلياء نصر، ومروة أشرف، وفضيلة خير الله، وياسمين محمد، وهبة محمود، ورؤى سعيد، ورناء عز الدين، وعلياء راشد، وأميرة قناوي، ومنة الله محمود، وهاجر محمود، وحنين سيد، وابتسام محمد، ونورهان أحمد.

ياسمين عباس

المدرس المساعد بالكلية، والتي تحمل قيم تربوية متنوعة أهمها مخاطر الإنترنت والإسراف في استخدام التكنولوجيا التي يمكن أن تقضي على روح الإنسان وعقله، فضلاً عن قيمة العمل، وظاهرة التنمر التي انتشرت في عصرنا، وكيف أن الإنسان لا يمكن حتى وإن طغت التكنولوجيا أن يستغني عن طاقته وعمله، كما تناولت قضية احترام التنوع وقبول الآخر من خلال أبطال المسرحية وهم مجموعة من الألوان الذين يدخلون في مشهد افتتاحي غنائي للتعبير عن أنفسهم وإظهار أهمية كل منهم وأفضليته على غيره من الألوان، أما بطل المسرحية فهو «عمر» الطفل الصغير الذي يعتمد على تطبيقات الحاسب الآلي في الرسم والتلوين، ويهمل الألوان الخشبية التي كان معتاداً عليها كما تعاني والدته من كثرة جلوسه أمام جهاز الكمبيوتر وتنصحه بضرورة النوم مبكراً، وفي أثناء نومه يفاجأ بأن الألوان



تحت رعاية الأستاذ الدكتور مصطفى النجار رئيس جامعة مطروح والأستاذ الدكتور محمود عباس نائب رئيس الجامعة لشئون التعليم والطلاب، وفي إطار اهتمام جامعة مطروح بالأنشطة الطلابية والإيمان بدور المسرح والفن كقوى ناعمة في تقديم التوعية الثقافية الهادفة ومقاومة الأفكار الهدامة وطرح القضايا الحياتية التي يعيشها المجتمع بعيداً عن الطريقة الوعظية التقليدية المباشرة وبدعم كبير من السيد الأستاذ الدكتور رئيس جامعة مطروح، قدم طلاب الجامعة بكلية التربية والتربية للطفولة المبكرة عروضاً مسرحية متنوعة في محاولات مسرحية جادة تنبئ عن جيل مبشر وقادر على أن يثير حراكاً مسرحياً وفنياً رائعاً في الساحل الشمالي الغربي لمصر. وقدم طلاب الفرقة الثانية بكلية التربية بمطروح مجموعة من العروض المسرحية منها مسرحية «أم الشهيد» التي تتناول قصة أحد الشهداء وأهمية الدفاع عن الوطن والتضحية من أجله ضد كل معتد غاشم وضد كل التيارات الظلامية التي لا تريد مصر الخير، وأيضاً عروض «بر الوالدين» و«ثقب الأوزون» وانتصار الأخضر» التي تتناول قضية من أهم القضايا المعيشية وهي تأثير اتساع ثقب الأوزون في التغيرات المناخية التي يمكن أن تلحق الضرر بالإنسان وضرورة حسن التعامل مع البيئة تعاملًا يضمن الحياة التي تضمن بقاء الإنسان المهتد بالانقراض وضرورة الانتصار لكل ما هو أخضر وجميل ونافع لبيئة البشر ومحكمة الجهاز الهضمي التي تعد من مسرحية المناهج التعليمية.

وتم عرض «كورونا» وهي مسرحية تتناول التبصير بأعراض وباء كورونا وكيفية الوقاية منه وتجنبه باستخدام السلوكيات الصحية السليمة ومسرحية كواكب المجموعة الشمسية، وهي مسرحية لأحد دروس مادة العلوم في المرحلة الابتدائية، والتي يتم التعريف من خلالها من خلال المسرح بالكواكب وصفاتها والعلاقة بينها فضلاً عن العرس البدوي الذي ألقى الضوء على عادات الزواج والتراث الشعبي البدوي في محافظة مطروح في كرنفال فني مبهر أسعد جمهور الحاضرين من الطلاب وأعضاء هيئة التدريس الذين عبروا عن إعجابهم وسعادتهم بتلك العروض المبهجة التي قدمها الطلاب والطالبات من إخراج الدكتورة شوق النكلاوي.

ومن ناحية أخرى أبدعت طالبات كلية التربية للطفولة المبكرة في تقديم عرض مسرحية «ثورة الألوان» من تأليف الشاعر عبده الزراع إخراج د. شوق النكلاوي والأستاذة ميار أحمد



يؤكدون أنه ليس بالنجم وحده يحيا المسرح النجم.. إلى أي مدى يؤثر حضوره أو غيابه في العملية المسرحية



في فترة السبعينيات والثمانينيات فرض لقب «نجم الشباك» نفسه على الساحة المسرحية والسينمائية والتلفزيونية، فكان الفنانون يتسابقون على انتزاعه بما يحققونه من إيرادات ما كان له أثر كبير في اجتذاب الجمهور وبالتالي تسابق المنتجون لإنتاج أعمالهم أما الآن فيرى بعض النقاد أن «السوق لم تعد تستوعب كل الفنانين بمن فيهم نجوم الصف الأول» فانتقل تنافس النجوم الآن على الإعلانات التلفزيونية وقليل من الأعمال السينمائية، وهو ما ساعد على تغيير مفهوم النجم عما سبق من نجوم، حيث كانوا يرفضون الظهور في الإعلانات رغم المقابل المادي الضخم المعروض عليهم، وذلك من أجل تقليل ظهورهم على الشاشة حتى لا يمل الجمهور منهم، ولكن مع تراجع عروض المسرحيات وهروب أو عزوف النجوم عن مسرح الدولة، مقارنة ببداياتهم فقد لجأ كثير منهم الآن إلى الأعمال السينمائية والإعلانات..»

عن موضوع النجم في المسرح المصري بين الحضور والغياب تساءلنا: ما مفهوم النجم من وجهة نظر المهتمين بالمسرح؟ وهل أثر غياب نجوم الشباك على عملية جذب الجمهور؟ أو هل أثر غياب النجم عن العروض المسرحية على تفاعل الجماهير مع تلك العروض؟ ولماذا لم يعد مسرح الدولة جاذبا للنجوم؟ وهل هناك أمل في عودة «النجوم» للتعاون مع عروض الدولة؟ وجهت مسرحنا هذه التساؤلات على بعض المهتمين بهذه القضية فكان ردهم....

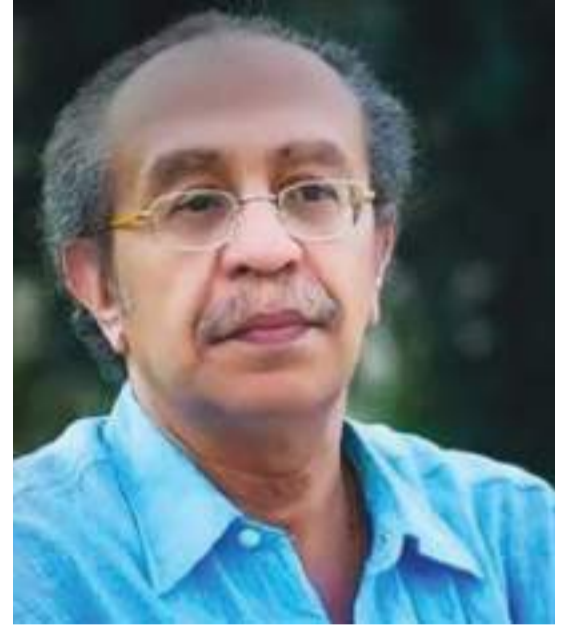
سامية سيد

الشخص المسؤول عن صناعة الجودة، وهنا نستطيع أن نقول عليه النجم، ولكننا نجد أن الممثل (الممثلة) هو فقط المستحوذ الأكبر على كلمة النجم ويملك القاعدة الأكبر من الجمهور.

واستطرد: لدينا نجوم في تاريخ الفن المصري وليس المسرح فقط مثل يوسف شاهين وسعد أردش وكرم مطاوع في مجال الإخراج، ولكن مفهوم النجم اليوم من وجهة نظر السوق هو الذي يتصدر الأفيش والذي لديه قاعدة جماهيرية كبيرة تتحول إلى مقابل مالي، ولكن النجم هو مجموعة كل تلك المفاهيم: الذي لديه قاعدة جماهيرية، والذي يهتم بجودة المحتوى، والذي يهتم بفكرة توفير جودة مستدامة لأعماله الفنية، وأن يكون نموذجاً يحتذى به، لبق، مثقف، ومتحدث جيد ومطلع جيد، مجتهد، دؤوب مثابر ومقاتل، كل تلك صفات تدرج تحت كلمة النجم.

وأضاف: أهم ما يجعل نجوم الشباك يعزفون عن المسرح؛ أنهم لا يجدون الديناميكية الإنتاجية المفترضة مع غياب التسويق لأعمالهم، رغم أن مصر تملك بنية تحتية عظيمة على مستوى المسارح والأماكن، لكن آليات الإنتاج والأجور المتوسطة تكاد تكون قليلة، بالإضافة إلى ضعف الإمكانيات التقنية في بعض المسارح، وهذا بدوره أثر على غياب نجوم الشباك عن المسرح. أيضاً الجذب الجماهيري ضعيف يتطلب مجهوداً مضاعفاً من صناع الأعمال، بسبب غياب التسويق وغياب قواعد البيانات للجمهور والتواصل مع الجمهور. وأنا اعتقد أن وجود النجم الجاذب للجمهور يزيد من قاعدة المستفيدين وهو ما يعد الهدف الأساسي للمسرحية، ولكن هناك بعض الأعمال لا يوجد بها نجوم ولكنها تلاقي نجاحاً كبيراً نظراً لكونها مجهودات فردية وليست مجهودات مؤسسة، وعلى الرغم من تلك التأثيرات السلبية إلا أن ذلك لا يوقف عجلة الإنتاج أو التفاعل أو جودة العروض، فتأثير النجم ليس بالتأثير العريض لأنه كما نقول «مصر ولادة» حيث يوجد الإبداع والابتكار والشغف عند بعض الممثلين والمخرجين والكتاب والإداريين ورؤساء القطاعات الذين يستطيعون صنع حالة من حالات الوهج المتواصل في بعض الكيانات.

وختم قائلاً: مسرح الدولة غير جاذب للنجوم لعدة أسباب، هناك فارق كان متسعاً وأصبح شاسعاً في الأجور، بالإضافة إلى ضعف الإمكانيات التقنية في بعض المسارح، وآليات تنفيذ الإنتاج وعدم وجود جدول زمني محدد وغياب التسويق بمعناه الشامل مما يجعل بعض النجوم لديهم تحفظات، خاصة أنه يجد في القطاع الخاص أجوراً جيدة واليات إنتاج منضبطة وبرامج وقتية محددة وميزانية محددة للتسويق،



عصام السيد: اختفت كلمة كامل العدد بغياب النجم

الفنان الجاد

وقالت الناقدة أمل ممدوح: لا أفضل تسمية النجم وأفضل تسمية الفنان، لكن مجازاً سنعتبر المقصود به الفنان الجيد الشهير والمحبوب جماهيرياً، وفي هذه الحالة وبإضافة ميزة الخبرة الفنية يصبح وجوده فرصة للتفاعل الحي مع الجمهور، على أن يكون ذلك في خدمة العرض وليس العكس، أي لا يتحول العرض ليكون في خدمة النجم، أما إن كان هذا الفنان مجرد اسم تفصل له العروض فهذا يكون غيابه مكسباً.

وأضافت: أرى أن السبب الأساسي في عدم إقبال الفنانين الذين يمكن تسميتهم بالنجوم على مسرح الدولة، فيما يرجع لضعف المقابل، أو ضعف العائد الفني بالنسبة لهم؛ حيث أن السينما الآن والتلفزيون والمنصات الفنية ووسائل التواصل تحقق شهرة أسرع وأقوى أثراً؛ لذا فلن يلتفت للمسرح إلا فنان جاد يخوض تجربة جادة قوية كتابة وإخراجاً، فإن توفرت يمكننا جذب الأسماء الجادة التي تضيف للمسرح حتى لو في أعمال كوميدية لكن تظل جيدة المستوى الفني.

صناعة الجودة

وقال المخرج مازن الغرباوي: مفهوم النجم قد يختلف من وجهة نظر العمل، فكل العناصر الفنية المكونة للمنتج الفني لها نجومها، في المخرجين يوجد نجم، والمؤلفين يوجد نجم وفي السينوغرافر نجم، فالنجم هو

قال المخرج عصام السيد: النجم هو كل من يسعى له الجمهور وينتقل خصيصاً لمشاهدته، ويقاس تأثيره بمدى شهرته وإقبال الناس على مشاهدة أعماله، والنجم من وجهة نظري ليس فقط الممثل؛ فهناك مؤلف نجم ومخرج نجم وأن كان عددهم وتأثيرهم أقل من نجوم التمثيل، وأيضاً هناك (مسرح نجم) كالمسرح القومي مثلاً، وأيضاً نصاً لشكسبير مقرر على كليات الآداب ومدارس اللغات يعتبر نجماً.

أضاف السيد: العروض تأثرت بالطبع بغياب النجوم بالمفهوم الواسع الذي ذكرته فلا نجد عروضاً كاملة العدد يومياً كما كان سابقاً؛ وكامل العدد هنا تعني المسرح الكبير الذي لا تقل عدد مقاعده عن 500 مقعداً والتي تقدم عروضاً لمدة ستة أيام في الأسبوع، فامتلاء المقاعد في قاعة صغيرة لا يمكن القول بأنه كامل العدد أو في مسرح يقدم عروضه 3 أيام في الأسبوع.

كما أشار إلى أن هرب النجوم من مسرح الدولة يرجع لعدة أسباب أولها الأجور، وثانيها نوعية الأعمال، وثالثها انعدام الدعاية.

وأضاف المخرج عصام السيد: أخرجت العديد من المسرحيات التي اشتملت على النجوم والتي تم تقديمها في مسرح الدولة منها (أهلاً يا بكوات، وداعاً يا بكوات، في بيتنا شبح، اضحك لما تموت، الأرنب الأسود.... وغيرها).

هروب النجوم من مسرح الدولة يرجع

لضعف الأجور وانعدام الدعاية



مازن الغرابوي: النجم هو الشخص المسؤول عن صناعة الجودة

جميل»، ومن بعدهم ظهر جيل آخر مثل « أحمد زكي ونور الشريف» وغيرهم ممن اعتمدوا على جهودهم الشخصية وتفوقوا ومن أصحاب المواهب الفردية الذين حققوا النجومية «حسن حسني مثلا» الذي أفرط في إهدار موهبته في البحث عن التسلية الرخيصة، أما الفخراي فقد عمل على رعاية موهبته الكبيرة ويظل نجما كبيرا، ويبقى جيل آخر تعرض لكثير من الإغراءات التلفزيونية والدعاية والإعلان، لكن القلة حافظت على كرامة وجمال المسرح مثل «توفيق عبد الحميد وأحمد عبد العزيز». وغيرهما فهم نجوم مع وقف التنفيذ. وأضاف داوود: سأضرب مثلا عن غياب النجم في عروض الدولة بعرض «أفراح القبة» الذي تم عرضه منذ ثلاث

كاد هذا الفن أن يتسبب في القضاء على جميع الفنون الأخرى كالموسيقى والأدب بحثا عن بطولة خادعة أو وهمية. واستكمل داوود: في تاريخ مسرحنا المصري أجيال فذة من الممثلين والممثلات النوايح الذين أدوا الأمانة بإخلاص، فلدينا نجوم من الرواد أمثال «ذكي رستم ونجيب محفوظ وحسين رياض وعبد الوارث عسر» وغيرهم من الذين أعطوا للمسرح أو السينما واخلصوا له ورحل بعضهم عن دنيانا كادحين بعد أن أعطوا بلا حدود، ويأتي بعد جيل الرواد نجوم من الأجيال التالية ممن درسوا فن الأداء التمثيلي في المعاهد العلمية أمثال «شكري سرحان فاتن حمامة وعبد الله غيث وسميحة أيوب وسناء

وغيرها، فإذا تأملنا مثلا موقع المسرح القومي والطليعة وسط الباعة كل ذلك ينفر الجمهور وبالتالي ينفر فريق العمل نفسه، فحتى تصل لمكان العرض تجد صعوبات بدورها تجعل الكثير من النجوم يعزفون عن المشاركة في الأعمال المسرحية مهما كانت جودتها الأعمال المشاركة.. قال سعدالله ونوس «نحن محكومون بالأمل» وأنا أقول أننا دائما نعيش بالأمل والشغف، وبالتأكيد يوجد أمل بالتعاون المشترك من النجوم، ونطمح أن يعود مسرح النجم بكثافة وان تحل المشاكل مستقبلا حتى يكون هناك إمكانية لعودة النجوم لمسرح الدولة.

المسرح أكبر من النجم

فيم علق الناقد عبد الغني داود قائلا: منذ البدايات وحتى الآن أصبح من الصعب أن تقدم مسرحية لا يشارك فيها نجم أو نجمة «بالقانون السوقي للنجومية»، وقد حدثت تغييرات لمفهوم النجم، فمرة هو ذاك الوسيم الأنيق الجميل، ومرة هو الرجل العادي القادم من قلب الشوارع، ومرة ثالثة هو الهزلي المثير للضحكات أي «المضحكاتي» كما يعبر عنها البعض، حتى صار نجاح أي مسرحية يتوقف على وجود هذا النجم وتصبح الصدارة والأولوية له في حجم المصقات أو الدعاية، ونرى البعض منهم يتدخل في عمل المؤلف والمخرج، ويقف النجم الآن في مركز الجاذبية الشديدة من أجل التسلية الشديدة، وهو رمز التسلية المجسمة، وهو ذلك الإله البطل أو البطلة، أو هو حيوان الحضارة الحديثة وصنمها المعبود كما اطلق عليه الكاتب البريطاني إيريك بينتلي في كتابه «نظرية المسرح الحديث» حتى أصبحت التسلية والترفيه صناعة معقدة كل التعقيد، وحتى



ولماذا أصبحت هناك دول تسحب البساط من مصر كالسعودية، أ بعض العروض تؤدي البروفات هنا وتعرض في السعودية ٣ أو ٤ أيام، فأين نحن من ذلك؟ مصر كانت من رواد المسرح في المنطقة والكل يأتي إليها . تابعت : أؤكد أن أزمنا الحقيقية في القنوات والدعاية وعدد المسارح، فعلى القنوات أن تساعد المنتجين حتى نستعيد المسرح مرة أخرى وحتى نستعيد القطاع الخاص، وحتى يكون هناك رواج، فقدما كانت الهيئة تقوم بعملية الدعاية في التلفزيون والشوارع أما الآن فلا يوجد، فقط أفيش على واجهة المسرح فقط. أما عن النجم فمصر بها العديد من النجوم ولدينا وفرة إهما الأزمة الحقيقية في المسرح والإمكانيات والأجر والدعاية والمنتجين كما قلت من قبل. وقد أصبح المسرح منفرا وليس جاذبا لهم أيضا لتلك الأسباب، ولاستعادة النجم ثانية يجب عمل بروتوكول، أي منتج داخل رواية يجب أن يكون له نسبة تخفيض كذا حتى يتم الترويج للمسرح وحتى نرجع ننتج مسرحا، وأن يكون هناك دعم في مصر لفتح مجال عمل للكثيرين فليس عمل المنتج إنتاج رواية فقط.

تسويق عروض مسرح الدولة.

وشارك المخرج المسرحي والفنان عزت زين بقوله: النجم هو كل فنان قادر على اجتذاب الجمهور ليقطع تذكرة، وهو من يذهب إليه الجمهور لمشاهدة أعماله، وأنا أظن أن مفهوم النجم قد يكون أوسع، فمثلا عندما اعرف أن هناك عملا لأسامة أنور عكاشة يعرض في التلفزيون أكون حريصا على مشاهدته ، أو مخرج مثل يوسف شاهين أكون حريصا على مشاهدة العمل، فمفهوم النجم لا يقتصر على الممثل فقط وإنما تتسع الدائرة لتشمل كل العناصر الأخرى المتميزة في أي مجال.

واستكمل زين قائلا: أما عن تأثير غياب النجم فأنا أقارن بين أن يكون ممثلا مثل يحيى الفخراني يفتتح عرضا في القومي يستمر لسته شهور كامل العدد وبين عرض يستمر ١٥ يوما أو شهرا ويغلق أبوابه لعدم قدرته على اجتذاب الجمهور، قد لا يكون النجم السبب في هذا ولكني أقول النجم بمفهومه الأوسع، ففنان كبير شارك في عمل متوسط القيمة من حيث التأليف أو الإخراج أو غيره قد لا يستمر العمل ولكن وجود النجم أحيانا يقترن بجودة العناصر الفنية الأخرى التي يكون حريصا على أن يقدم نفسه من خلالها. تابع : يحضرنى أيضا العمل الجيد مثل مسرحية أفراح القبة فمعظم من فيها من الشباب ولا يوجد بينهم نجم بالمعنى المتعارف عليه، ورغم ذلك فالعرض حقق نجاحا نقديا وجماهيريا كبيرا، وهذا دليل على انه من الممكن تعويض فكرة النجم بجودة العمل



عزت زين: النجم يعوضه جودة العمل

الإعلانات باهظة الثمن بالإضافة إلى تعدد القنوات، فالأمر لم يعد أبدا مثل ذي قبل. ولم يعد غير هيئة المسرح فقط تنتج العروض المسرحية، وأصبح النجم يفضل البحث عن العمل في مسلسلات كبديل للمسرح من ناحية الأجر والإنتاج وأيضا حتى لا يرتبط بمسرح يومي، فالمسرح قديما كان يعتمد على السيزون، سيزون الصيف وإجازة شهر ثم يعاد في سيزون الشتاء، فكانت هناك منافسة قوية على، أما الآن فيعرض في شهر أو اثنين وينتهي، فأصبحت هناك فجوة هي انك لا تستطيع إنتاج مسرح بالشكل الصحيح.

أضافت شوقي: عندما رجع الفنان (يحيى الفخراني) لعمل مسرح كان ذلك قطاع خاص ولمدة معينة فقط لا غير، وكانت التذكرة غالية جدا وفجأة أغلقت! لأن الدعاية مرتفعة الثمن، حتى في كتابة المسرح أصبح هناك ندرة في المؤلفين عن ذي قبل لأنه لم يعد بالفعل وجود للمسرح الحقيقي.

فظهر حاليا نوع من المسرح لا نستطيع أن نطلق عليه مسرح، إنما نطلق عليه مسرح الضحك للضحك، ويمكن وضعه تحت بند الاسكتش الذي يقدم في إطار كوميدي ولكنه ليس مثل ربا وسكينة الذي كان وقتها يشكل فرجه فيها ضحك وتمثيل وغناء وفيها المسرح الكامل، أيضا كما كانت دستور يا أسيادنا أو فارس وبني خيaban وعطية الإرهابية.

وتساءلت شوقي: لماذا قل عدد المسارح في مصر؟

سنوات واستمر حتى الآن وقدمه هواة، فهذه الجاذبية ما مصدرها غير الجدية وتقديم فن حقيقي على الرغم من أنها تخلو من النجوم. والتجارب أثبتت أن النجوم حتى الفخري عندما قدم عرضا لألفريد فرج في مسرح السلام لم يكن هناك جمهور رغم أن المسرحية كانت كوميدية، على العكس من مسرحية «الملك لير» فليس بالنجم وحده ينهض أو يزدهر المسرح. فإذا وجد فريق عمل مثل فريق «أفراح القبة» فمن الممكن أن ينقذوا المسرح من كبوته، فليس النجم دائما شرطا لنجاح العرض، اختلق مفهوم النجم في المسارح التجارية لأن المسرح التجاري لا يمكن أن يعمل مسرحية بدون نجم.

القنوات والدعاية وعدد المسارح

فيما قالت الفنانة حنان شوقي: لم يعد المسرح مثل ذي قبل، فمسرح القطاع الخاص، المنتجين مثل أحمد اليباري وجمال الشرفاوي، كان منتشرا في أنحاء متفرقة مثل مسارح عماد الدين وباب اللوق وجو الزخم الفني المسرحي في الإسكندرية وغيرها، ولكن الآن كثير من المسارح أغلقت وتحولت لعمارات ومولات كما في الإسكندرية. أصبح هناك قلة في عدد المسارح ولم يتبق إلا القليل منها مسرح عبد الوهاب التابع لوزارة الثقافة ومسرح بيرم والليسيه التابع لمدرسة الليسيه فقط لا غير. ويرجع ذلك لانتشار «السوشيال ميديا» والقنوات المتعددة، فالمخرج مثلا يريد عمل دعاية للرواية ولكن

دائرة النجومية لا تقتصر على الممثل فقط

وهناك نجوم في كل عنصر مسرحي



كوميديا وموسم صيفي مثل الفترة التي ضمت كل من (سيد زيان ومحمد نجم وعادل إمام) وكان يوجد حوالي ١٨ فرقة وكان هذا المسرح يعتمد في البداية وفي النهاية على النجم الذي كان في نظر الجمهور نجما، والنجم في ذلك الوقت هو الذي يضحك الناس وكانت نفسية الناس في تلك الأوقات مهيأة لذلك وكان هناك استقرار اجتماعي أعظم مما هو في الآونة الأخيرة، بالتالي كانت هناك فرصة أن يذهب ويدفع المتفرج ويتفرج على الممثل أو النجم الذي يحبه دون النظر إلى الموضوع المقدم، على الجانب الآخر كان هناك مسرح الدولة بنجومه من ممثلين عظماء وأسماء كبيرة رنانة وهم أيضا نجوم تلفزيون وسينما، فكان وجود النجم في العمل المسرحي سواء في الخاص أو الدولة مهم لأن هو عنصر الجذب الأول، ووجود النجم في المسرح عليه عامل أساسي في نسبة المشاهدة ونسبة الحضور، إلا المهتمين بالمسرح؛ فالمهتم بالمسرح لا يعنيه ذلك لأن النجم عنده هو المسرحية ذاتها.

وأضاف العشري: على مدى حياتي المسرحية أرى أن النجم أو البطل أيا كان هو الرواية «المسرح بطولة جماعية» من أول الذي يدق الثلاث دقات وحتى أكبر اسم في المسرحية. فالمسرح عمل جماعي ونجم المسرح هو المسرحية ومؤلفها ومخرجها وديكورها... كله، ونجم الشباك هو الممثل الذي يحبه الناس ويؤثر فيهم، مثال ذلك اشرف عبد الباقي فهو نجم بالمعنى الذي يطلقه الناس، بدأ بمجموعة من الشباب غير معروفين، والجمهور ذهب للمسرح لأشرف وليس لغيره وجميعهم الآن على الشاشات،

فبالتالي وجود نجوم الشباك في المسرح له تأثيره الكبير جدا في جذب الجمهور، الذي يريد مسرحا جيدا، يشتمل على كل شيء، يكون مرآته وانعكاسا لواقعه وترمومتر للمجتمع وبلده، فالمسرح هو الكلمة



جلال العشري: لا أعترف بكلمة نجم والمسرح هو الكلمة

واختتم الفنان عزت زين قائلا: مسرح الدولة يحتاج لتغيير الكثير من لوائحه وأن يعمل خطط سنوية منضبطة لإنتاج العروض المسرحية، ويحسن شروط العمل في المسارح من حيث بنيتها الأساسية وتجهيزاتها الفنية، ويحتاج أيضا لإدارة مختصة بالتسويق لعمل حملات دعائية وإعلان عن العروض، وقد تقلص الإعلان التلفزيوني تماما والذي كنا نراه في السبعينات والثمانينات، والإعلانات في دور الصحف لا وجود لها، وهكذا.

نحن ننفق إنفاقا كبيرا على منتج لا يتم التسويق له أو عمل دعائية.

المسرح هو الكلمة

فيما علق الفنان جلال العشري قائلا: بالنسبة لي أنا لا أعترف بكلمة نجم، ولكن يوجد ممثل جامد، شاطر، ثقيل ممثل يمثل صح، وهذا هو النجم من وجهة نظري، ولكن المعروف لدى الجميع حاليا كلمة نجم في المشاع «صباح الخير يا نجم مساء الخير يا نجم» أيضا النجم هو النجم في السماء وليس على الأرض، والنجم في السماء تراه كل الدنيا وهو المعروف في العالم كله.

وأوضح: كان لدينا نوعان من المسرح في وقت من الأوقات، مسرح القطاع الخاص الذي يقدم مسرحيات

الفني واستمراره وقدرته على اجتذاب الجمهور، وهذا لا يعني أن هذا العمل يجذب الجمهور بنفس قدر اجتذاب النجم لهذا الجمهور.

وأضاف زين: مسرح الدولة به مشاكل خاصة باللوائح التي تنظم عمله بمعنى انه من الممكن أن يتأخر الإنتاج بسبب أن هناك آليات معينة للإنتاج مثل الميزانية التي تخرج على دفعات وكل دفعة يكون لها تسوية مالية، هذا الأمر يؤثر على تأخير الإنتاج وبالتالي يؤثر على اجتذاب النجم؛ لأنه يعرف أن القطاع الخاص اسرع في الإنتاج من مسرح الدولة، أيضا مازالت تلك اللوائح تعطل تصوير الأعمال التلفزيونية، على سبيل المثال عرض مسرحي ناجح جدا وجاذب للجمهور والدولة تنفق عليه وبالرغم من ذلك لا يوجد تصوير تلفزيوني له يضمن له الاستمرار والعدالة الثقافية التي ترفعها الوزارة كشعار. وهذا أمر يثير الغرابة لأنه من المفترض أن تتدخل الدولة لحل تلك المشكلة المتعلقة بكيفية تسويق عروض مسرح الدولة وتصويرها تلفزيونيا، سواء للتلفزيون المصري أو أي تلفزيون آخر خاصة مع وجود الشركة المتحدة، فمن المفترض أنها شركة وطنية تتبع عدة قنوات تلفزيونية وعليها أن تقوم بهذا الدور من تصوير عروض الدولة المسرحية حتى نستطيع في المستقبل أن نرى مسرحية ليلة من ألف ليلة ليحيى الفخراني كما نرى سيدتي الجميلة التي تم تصويرها عام ٦٩.

هاملت بالمقلوب..

مأزق الإنسان المعاصر وخلخلة المركزية الغربية



محمد سمير الخطيب

بعد التعامل المغاير مع الكلاسيكيات المسرحية والراسخة في تاريخ المسرح العالمي؛ والتي تم تثبيت معناه وأحداثها على مر العصور عملية محفوفة بالمخاطر. لذلك عندما يحاول المبدع أن يشتبك معها ليبتكر نص مسرحي له خصوصيته؛ يقع تحت ضغوط ناجمة عن أن محاكاة النص الكلاسيكي تعني كتابة حياة جديدة لمؤلفها الكلاسيكي وتعلن عن موت الكتابة الجديدة من جهة، ومن جهة أخرى إذا أراد المبدع أن يفتح الكلاسيكيات على الواقع المعاصر، فإنه يسبح في المناطق الخطرة لأنه سوف يزعزع النموذج الجمالي لهذه الكلاسيكيات ومفاهيمها المستقرة في تراثنا المسرحي ويخلل ذائقة المتفرج ومعارفه التي اعتادت على رؤية الكلاسيكيات المسرحية بأسلوب معين.

من هذا المنظور يطرح العرض المسرحي «هاملت بالمقلوب» الذي كتبه الكاتب المسرحي سامح مهران وقدمها المخرج مازن الغرباوي إشكالية التعامل المغاير مع مسرحية هاملت لشكسبير، بالإضافة إلى تقديمها في العرض المسرحي بلغة مسرحية / مشهدية تنقض النص الشكسبيري المعتمد في تراثنا والراسخ معناه في ذاكرتنا. وهذه الوضعية التي تندرج تحتها مسرحية «هاملت بالمقلوب» يمكن رصدها تحت مفهوم «إساءة القراءة» على حسب تعبير الناقد الأمريكي هارولد بلوم، والمقصود بإساءة القراءة هو اكتشاف ثغرة في النص الشكسبيري لينتج نصاً مسرحياً جديداً بعيداً عن تهمة التأثر أو التكرار الفني.

استراتيجية كتابة النص المسرحي: الكتابة الجديدة وضغوط قلق التأثر

يمثل عنوان المسرحية «هاملت بالمقلوب» عتبة تؤهل المتفرج لاستقباله وأنه أمام كتابة مختلفة عن النص الأصلي لهاملت شكسبير، ويثير مفهوم القلب سؤالين في استقبال المتفرج للمسرحية؛ السؤال الأول وهو هل القلب المقصود به التحول على مستوى الشكل المقدم وتقديم محاكاة ساخرة للنص الأصلي؟ أي أنها تقدم بصورة كوميدية بدلاً من الأسلوب التراجيدي والذي سبق تقديمه كثيراً في المسرح المصري طيلة السنين الأخيرة، أما السؤال الثاني هل يلجأ المؤلف سامح مهران إلى مبدأ المعارضة وقلب علامات النص الأصلي الشكسبيري وخلخلة فهمنا له وفي مجال مواز نعيد به قراءة الواقع المعاصر؟، ويبدو أن سامح مهران اختار الزاوية الثانية وهي تحتاج إلى الحفر بطريقة مزدوجة في النص الشكسبيري وثقافتنا المعاصرة.

لقد استخدم الكاتب سامح مهران في مسرحية «هاملت بالمقلوب» طريقاً شاقاً وهو نقض سلطة شكسبير الإبداعية

وبالتالي باختلاف السياقات الاجتماعية التي توطر الكتابة الإبداعية بين شكسبير ومهران سوف تلقي بظلالها على النص الجديد على مستوى البنية والمعنى، فعلى مستوى البنية اعتمدت كتابة هاملت بالمقلوب على تقنيات ما بعد الحداثة وأدواتها مثل التفكيك والتشظي، فحلت بنية الحلم واللاوعي لتقلب علامات النص الأصلي، أما على مستوى المعنى لجأ سامح مهران إلى إعادة إحياء شخصية هاملت بوصفه صنيعاً لظروف تاريخية في إطار الثقافة الغربية المعاصرة الملبنة بالتناقضات وخطورة دور التكنولوجيا في فرض الآراء والأفكار في الثقافة الغربية المعاصرة من أجل تقديم رؤية جديدة تتجاوز الزمان والمكان والأصليين لنص هاملت شكسبير.

لقد جعل الكاتب سامح مهران من مسرحية هاملت شكسبير مصدر الهام فهو اتصل وانفصل معها في نفس الوقت، فإذا كان هاملت شكسبير رفض أن يقوم بدور المنتقم وتحول إلى ضحية، فاتصل هاملت مهران مع هذا البعد وجعله يلعب دور المنتقم في لاوعيه فقط مثل مشهد الانتقام من جروتروود والتي تم تحويلها إلى دمية، وانفصل عن هاملت شكسبير بأنه جعل شخصية هاملت تجمع بين الفردي والاجتماعي فجعل من مونولوج الكينونة «أكون أو لا أكون» لا يعبر عن فردية هاملت، وأصبح هاملت الجمعي (الذي يمثل الإنسان الغربي المعاصر)، لذلك كان المونولوج حاضر في جميع أحداث المسرحية بصورة غير مباشرة لكشف تناقضات الثقافة الغربية المعاصرة، ويكشف مأزق الإنسان الغربي المعاصر الذي يدمر الأرض من دموية وعنصرية، كما يرفض الآخر المغاير له في

بوصفه الكاتب المسرحي الخالد؛ وتفكيك نموذجها الجمالي، وهو ما اعتاد عليه في التعامل مع النص الشكسبيري في مسرحيات سابقة مثل «لير بروفة جنرال» ليقرأ بها واقعا المصري المعاصر في بداية القرن، وفعل ذلك أيضاً في مسرحية «دوديتلو» التي تعتمد على استدعاء مسرحية عطيل لتفكيك علاقة الأميرة ديانا وعماد الفايد ابن المليونير المصري محمد الفايد في بدايات القرن العشرين ونقض الأساطير التي دارت حول هذه العلاقة بوصفها قصة حب رومانسية ليكشف زيف هذا الادعاء وتعرية منطق تعامل الثقافة الغربية والشرقية مع هذه السردية. ويبدو أن الكاتب سامح مهران في مسرحية «هاملت بالمقلوب» استمر على نفس المنحى وهو تفكيك نص هاملت الشكسبيري وعلاقاته المتوارثة ليفكك به المركزية الغربية من داخلها ومفاهيمها عن العقل والحقيقة والهوية والسلطة السياسية.

التناص بين هاملت شكسبير وهاملت مهران:
لجأ سامح مهران في استراتيجية كتبه الإبداعية إلى مفهوم القلب (قلب علامات النص الشكسبيري) مستوى مشاهده أو شخصياته والتعامل معه كمطية نكتشف من خلالها الواقع المعاصر ليشكل من نصه حدث إبداعي مغاير، فإذا كان سياق النص الشكسبيري يدور حول الصراعات الدينية بين الكنيسة البروتستانتية وتداخل السياسة مع الدين، فإن مسرحية- هاملت بالمقلوب- تعد معادل مجازي لرؤية سياسية وفكرية للحياة المعاصرة، يختلط فيها الدين بالسياسة أيضاً، وتظهر سيطرة قوى المأسونية وغيرها في رسم المشهد المعاصر.



اللون بحجة الحفاظ على الهوية وأسلحة الدمار الشامل وبيع الأعضاء البشرية، على عكس ما يروج لنفسه في المسرحية بأنه مسيح مخلص ويبحث عن أسباب السعادة كأنه بطل يختزن ثقافة أكملها.

كما لجأ سامح مهران إلى نقض سردية الشبح وهو ما يتناسب مع طبيعة الإنسان المعاصر وكأن ما يدور من أحداث في لا وعي هاملت الذي يختلط فيه الواقع بالمتخيل كالحوار الذي يدور بين هاملت وهوارشيو الذي يثبت خيانة أمه وينقض هوارشيو وجهة نظر هاملت ويقول له أن أمه ما هي إلا رمز للوفاء، فقلب علامة شخصية جروتروود في هاملت شكسبير بوصفها رمز للخيانة إلى رمز للوفاء، أما بولونيوس بمثابة قس يطوع الدين للسياسة، وقلب فهمنا لشخصية أوفيليا الرومانسية عند شكسبير إلى فتاة تقوم لعوب أو عاهرة تقوم بغواية هاملت، وأصبح هاملت /مهران زاهدًا في الحياة، لذلك تخلص من عضوه الذكوري ليعيش بعيدًا عن ملذاتها، فظهر هاملت/ مهران أيضًا شخصية مليئة بالتناقضات أيضًا كثقافته، كما أصبح الصراع بين هاملت وعمه كلوديوس في هاملت مهران يدور في عدم المواجهة ويوظف مهران وسائل التواصل الاجتماعي بدلاً عن مشهد مصيدة الفأر في مسرحية شكسبير، سواء في صناعة هاملت صورة عن نفسه بأنه مسيح مخلص يقدم للمجتمع أسباب السعادة ومساعدته للآخرين والمحترجين لكي يقوم بتثوير الشعب ضد عمه كلوديوس، من أجل مكافحة الفساد وأصبح له أنصار ينتظرون تخليصهم من الفساد، أو استخدمها كلوديوس في التأمير على صديقي هاملت واتهامهم بالتحرش بالفتيات.

الكتابة المشهدية

السينوغرافيا: العين الفضائية (١)

تفرض تركيبة مسرحية هاملت بالمقلوب منحى مغاير في تصميم سينوغرافيا العرض، لذلك عند دخول المتفرج صالة العرض قد يصاب بالارتباك لأنه يفاجأ بديكور مسرحي شديد التكتيف ويصل إلى درجة التجريد وخاصة القلعة، ولم يلجأ مصمم الديكور صبحي السيد إلى تصميم واقعي أثناء تنفيذه لرؤيته التشكيلية، واعتمد على منظر مسرحي ثابت لتقديم المشاهد بشكل مجازي (تعبير الجزء عن الكل). فابتكر مصمم الديكور صبحي السيد حلول في التصميم لتأكيد هذا الحدث الدرامي المتشابك بواسطة رموز تمثل القوى المهيمنة على الثقافة الغربية (العين المأسونية، مجسم العذراء، ومجسم كيوبيد) أدت إلى دلالات مركبة تتكشف مع توالي الحدث الدرامي، وكان الفضاء المسرحي يكتب للثقافة الغربية القوى التي تتحكم فيها ويفضي في النهاية إلى حالة التشظي والتفكك.

تم تقسيم المسرح إلى مستويين، المستوى الأعلى الذي شكل أكثر من مساحة للتمثيل، ومثل المستوى اللاواقعي، وشمل القصر الملكي، ومشهد القلعة وجدرانها ومشاهد السوشيال ميديا ووسائل الإعلام بالإضافة إلى أنه دارت عليه مناطق الحلم أو اللاوعي لدى هاملت. أما المستوى الأسفل فهو المستوى المعاصر ويشمل المصحة العقلية، وهذان المستويان المنفصلان ظاهرياً ربط بينهما رمزياً من خلال المربعات كأنها تفكيك لجدران قلعة المستوى الأعلى في المستوى الأسفل تنخرط في الحدث الدرامي بها تتشكل المشاهد لتمثل المصحة العقلية أو مشهد الاجتماع بين كلوديوس وبولونيوس أو مشهد وسائل الإعلام. كما سيطر اللون الرمادي على الفضاء المسرحي وهو لون محايد ومعبراً عن التداخل بين عالم معاصر وعالم قديم، وكان الماضي يُشكل الحاضر وينخرط في الفعل

والمؤامرات، التي ساهمت في إثراء الصورة البصرية وجعلتها معادل مرئي للنص المكتوب. لذلك تضافر تصميم الديكور المسرحي مع الإضاءة في التأكيد على حالة التفكيك والتشظي. أما ملابس مروءة عودة كانت تتناسب مع طبيعة الشخصيات وأحداث العرض ولم تقع في فخ تصميمها بأن تجعلها تنتمي لعصر عصر شكسبير أو معاصرة بل كانت تدمج بين الكلاسيكية والمعاصرة، ولكن تصميم ملابس أوفيليا أعاققتها عن الحركة أحياناً. كما ساهمت موسيقى العرض المسرحي لطارق مهران قريبة من الروح الكلاسيكية من خلال مجموعة من المعزوفات جمعتها وحدة موضوع المسرحية لتعطي دلالة أن ما يدور على خشبة المسرح أشبه بأسطورة معاصرة. أما الأداء التمثيلي اجتهد الممثلين في أداء العرض المسرحي خالد محمود ونهاد سعيد وسمر جابر ومحمد خيام، ولكن تميز الفنان أيمن الشويبي في دور كلوديوس وكان على وعي بأبعاد شخصيته المركبة التي تجمع بين الدهاء والخبت والتظاهر بالطيبة ولم ينجر إلى الأداء الكلاسيكي المبالغ

والحدث لهاملت المعاصر من جهة، ومن جهة أخرى معادل بصري لتناقضات الحدث الدرامي وشخصياته. بالتالي لم تلجأ العين التشكيلية لصبحي السيد لصناعة فضاء مسرحي يُمثل خارج الشخصيات فقط والفضاءات المحيطة بها، بل صنع للفضاءات انطلاقاً من داخل الشخصيات وموقعها في الثقافة الغربية. وبهذا انتقلت الرؤية التشكيلية في المسرحية من برانية الخارج إلى حميمية الداخل، وأصبحت عيناً تكشف الداخل والخارج معاً. وساعد على ذلك تصميم الإضاءة الذي جعل من المشهد المسرحي بمثابة لوحة تشكيلية (وإنارة مجسم العذراء في لحظات الطهر، ومشاهد تعبيرية عن حياة المؤامرة على هاملت لتؤكد عزلة الفرد عن العالم ويكون مصدر الضوء الوحيد من خلال قطع أكسسوار أشبه بأجهزة التليفون المحمول لا يظهر إلا وجه الممثل فقط ويحيطه الظلام من كل جهة) تجسد بعناية العلاقة بين الضوء والظلام، ولعبت ألوان الإضاءة الحمراء والزرقاء دوراً في التعبير عن حالات الحلم والعزلة والأجواء الكابوسية

العقلية، وكما نكتشف من الحديث بين هاملت وهورشيو في المستوى الأسفل أن خيانة الأم والعم ما هي إلا وهم عند هاملت ويتجسد مشهد الأم والعم في المستوى الأعلى كأنه وهم في عقل هاملت ويؤكد هورشيو على أن الأم رمز للوفاء وليس الخيانة. كما جعل ظهور شبح الأب تحت المستوى الأعلى وهي منطقة ضعيفة لينقض سردية الشبح وهامشيتها في واقعنا المعاصر، بالإضافة إلى أنه جعل موت الأم على المستوى الأسفل من خلال تجريدها من ملابسها قطعة تلو الأخرى في مشهد رمزي جميل. مما أعطى دلالة للمكان أنه خاضع لسلسلة من الثنائيات مثل الوهم / اللاوهم، السعادة / الشقاء، الحقيقة / الزيف لم يتم التوفيق بينها فخدمت دلالة تناقضات الثقافة الغربية الموجودة في النص المسرحي المسرحي. وبالتالي ساهمت تعدد مناطق التمثيل في التأكيد على تناقضات الثقافة الغربية وتفكيك مركزية الحدث المسرحي. كما وظف المربعات المختلفة التي تربط بين المستويين الأعلى والأسفل في تشكيلات مختلفة فجعلها كشاهد القبور أو سرائر في مستشفى الأمراض العقلية أو إعادة تشكيلها في مشهد كلوديوس بولونيوس لتتحول إلى مائدة وتجعل المشهد رسم للوحة العشاء الأخير، أو تحولت المربعات إلى اشته بكرسي عرش تجلس عليه جرترود أو جلوس أوفيليا عليه بشكل استعراضي.

أما على مستوى التشكيلات الحركية، استخدم مازن الغرابوي المجاميع لتؤدي دلالات مختلفة، فاستخدمها في بداية المسرحية في مشهد المصحة العقلية ليؤكد أن هاملت هو صنعة ولدت من العدم أو من سلسلة الأوهام أو الوسواس أو من التمرد على السلطة ولكنها جميعاً تؤكد على دلالة واحدة وهي أن هاملت مجنون يحاول الخروج عن النسق المعرفي للسلطة القائمة. كما استخدم المجاميع كاشباح أو موتى القبور أو كمرضى أو ممرضين، وفي أحيان أخرى كأعوان لقوى المأسونية. وكان تعدد دلالات استخدام المجاميع ثراء للعرض المسرحي حيث أعطت قدر كبير للمتفرج في أعمال عقله وفتحت له مساحات للتأويل، بل ساهمت المجاميع في تشكيلات حركية اعطى دلالات مهمة مثل مشهد هاملت الذي تسيطر عليه وسائل الإعلام وتحيطه والذي ينم في نهاية المشهد وتركت المجاميع تليفوناتها المحمولة حوله في شكل زاوية ترمز إلى أن هاملت محاط بالقوى المأسونية والمهيمنة بشكل خفي. كما تم توظيف المجاميع في نسج مؤامرة العم كلوديوس والقس بولينيوس على هاملت من خلال الأداء الجروتسكي وبثها على المستوى الأعلى عبر تقنية الفيديو ماينينج والتي كأن ينقصها الربط الصوتي بينها وبين الأداء الحي على المسرح.

لقد استطاع مازن الغرابوي من خلال تعامله مع الفضاء المسرحي أو التشكيلات الحركية المختلفة للمجاميع أعطاه للعرض المسرحي غني وثناء، فأخرج عرض مسرحي يعد نقطة فارقة في تجربته الفنية من خلال التصدي لنص مسرحي للكاتب المسرحي سامح مهران له جماليات مغايرة لا يألها المتفرج في المسرح المصري، بالإضافة إلى قدرته على توظيف العناصر المختلفة من ديكور وإضاءة وملابس وموسيقى وتمثيل في إخراج عرض مسرحي يشترك مع الثقافة الغربية.



وتحويلها من سمتة المكتوبة إلى عرض المسرحي من جهة، ومن جهة أخرى اتصال العرض المسرحي إلى الجمهور غير المعتاد على هذه النوعية من المسرحيات. لذلك اعتمدت الرؤية الإخراجية لمازن الغرابوي في تفسير النص المكتوب وتأكيد دلالاته في شكل فني ليصبح العرض حالة معرفية جمالية موازية للمسرحية المكتوبة.

استطاع مازن الغرابوي على مستوى التعامل مع الفضاء المسرحي صناعة أكثر من منطقة للتمثيل، فعلى المستوى الأعلى، شكل مستوى لا واقعي مثل مشهد القلعة في بداية المسرحية أو القصر الملكي ليكشف خيانة الأم والعم من وجهة نظره أو غرفة هاملت ومنطقته في الحلم أو السوشيال ميديا ووسائل الإعلام. وتؤكد المساحات المختلفة في المستوى الأعلى على مفهوم السلطة والقوى المهيمنة على هاملت سواء الماضي أو سلطة الإعلام المتمثلة في السوشيال ميديا أو سلطة اللاوعي. أما المستوى الأسفل فهو هاملت المعاصر الذي تدور فيه الأحداث منذ بداية المسرحية داخل المصحة

صوتياً أو الإيماءات المفتعلة، فاستطاع تجسيد المتأمر بحرفة عالية على مستوى الأداء الصوتي والجسدي، أما الفنان عمرو القاضي جسد شخصية بالغة التعقيد تتراوح بين الكشف عن العالم الفاسد ومجابهة السلطة المستبدة، فنجح في رسم إطار للشخصية منذ بداية المسرحية وظل حريصاً عليه طوال العرض ولم يُنوع أداءه في المشاهد المختلفة ووقع في فخ الأداء الميلودرامي، ولكن يحسب له اجتهاده في أداءه لشخصية بالغة التعقيد وتطور أداءه في ليالي العرض بعد ذلك.

الرؤية الإخراجية: العين الفضائية (٢) نص العرض / مسرحية الفضاء

في ظل سياق مسرحي له طبيعة خاصة في الإنتاج والتلقي المسرحي، فإن تصدي أي مخرج مسرحي لنوعية مسرحيات مثل «هاملت بالمقلوب» التي تنحو نحو كتابة غير مألوف، كما تعتمد على زخم من الأفكار يتناول ثقافة بأكملها وليس هناك موضوع واحد مهيمن عليها. لذلك يقع على عاتق المخرج وظيفتين وهما: إبراز السمة التجريبية للمسرحية

أفراح القبة..

ماذا لو سقطت الأقنعة؟



محمد عبد الرحمن

تحجز كلمة «الشرف» بأبعادها وظلالها المتعددة، مكاناً خاصاً في الأدبيات الكبرى، سواء في الكتابة السردية أو النصوص المسرحية - كذلك الأعمال الدرامية، ويأتي ذلك من كون الكلمة مثيرة للجدل، بارتباطها بالقضايا الوطنية والمرأة معاً، وبشأن الأخيرة، تتساوى الثقافات البدائية في ربط الشرف بالنساء خاصة أجسادهن، وهي ليست ثقافة شرقية فحسب، إنما سمة تصيب الثقافات في بدايتها، وفي مسرحية «السيد» للفرنسي كورنيل والمكتوبة في القرن السابع عشر، تقوم على فكرة الشرف وغسل العار، إذ يتوجه «دون ديك» إلى «رودريك» ويقول «تعال يا ولدي، تعال يا دمي، تعال اغسل عاري».

الشرف مفهوم معقد ومركب، غير متفق على إطار جامع مانع له، بل يمكن القول بشيء من الاطمئنان أنه مفهوم يستعصي على المفهمة conceptualization، فهناك من يضعه تاجاً على رأسه، وهناك من يتخذه وسيلة للوصول إلى غايته ومبتغاه، ومن خلال هذه البوابة يمكن قراءة «أفراح القبة» لـ«نجيب محفوظ» وصادها في الأعمال الدرامية والعروض المسرحية. ومن المعالجات التي قدمت على خشبة المسرح لنص «محفوظ»، مسرحية «أفراح القبة»، من إنتاج مسرح الشباب بالبيت الفني للمسرح، معالجة وإخراج محمد يوسف المنصور.

النص الروائي

بالعودة إلى الرواية، نود أن نذكر أنها صدرت عام ١٩٨١، واعتمد فيها محفوظ على تقنية تعدد الأصوات «البوليفونية»، التقنية التي بدأ صاحب نوبل في استعمالها منذ ١٩٦٦ في رواية «ميرامار» وهي تقنية تفتح أمام الراوي فسحة رحبية وتتيح له حرية الحوار والبناء، غير مقيد بأسلوب واحد في القصة، كما يتراجع فيها السارد التقليدي، لتقدم أصوات متعددة، وتجبر القارئ، ومن بعده المتفرج في صالات المسرح، على المشاركة الإيجابية.

وقسمت الرواية إلى أربعة فصول، يروي كل فصل منها بطل من أبطال العمل، الأول «طارق رمضان» ممثل، والثاني «كرم يونس» ملقن، والثالث «حليمة الكباش» بائعة التذاكر، والرابع «عباس كرم يونس» مؤلف، على أن تلك الشخصيات تتقاطع في قصصها مع شخصيات أخرى مؤثرة في أحداث الرواية، هي «تحية» ممثلة، و«سرحان الهلالي» صاحب فرقة مسرحية، و«أم هاني» مسؤولة الأزياء في المسرح، و«أحمد برجل» مستول البوفيه، و«فؤاد شلبي» الناقد الفني، و«درية» ممثلة،

عليها، وإنما الحقيقة نسبية، متعددة الزوايا، وكلنا منا له حقيقته الخاصة، الأمر ذاته كالشرف نسبي، وما يراه أحدهم مغللاً بالشرف قد يمارسه آخرون بوصفه أمراً طبيعياً. ومن المعروف أيضاً أن صاحب «الثلاثية» درس الفلسفة ومطلع على العديد من آراء كبار الفلاسفة، ولعل رؤيته التي طرحها تتوافق مع المنظور الذي طرحه من قبل الفيلسوف «إيمانويل كانط» عندما سأل عن معيار الحقيقة، فأكد أنه (لا يمكن أن يوجد معيار مادي للحقيقة لأن الحقيقة المادية هي تلك المطابقة لموضوعها، والحال أن موضوعات الحقيقة تختلف وتتعدد مما يتعذر معه وجود معيار كوني لها).

المعالجة الدرامية

في عام ٢٠١٦، عرضت الشاشة الصغيرة، مسلسلًا يحمل الاسم نفسه «أفراح القبة»، في ٣٠ حلقة تمثل نحو ١٨ ساعة، كتب السيناريو والحوار محمد أمين راضي ونشوى زايد، وأخرجه محمد ياسين، ومن بطولته منى زكي، إياد نصار، والتزم العمل إلى حد كبير بالحبكة الدرامية التي وضعها «محفوظ» في روايته، إلا أنه أضاف بعض الشخصيات مثل «عبده» والد «تحية»، ووالدتها «بدرية»، وأختها «سنية» و«علية»، وزوج أختها «أشرف بشندي»، مما أضاف بالتأكيد أبعاداً درامية أخرى عن التي جاءت في الرواية، ومختلفة عن التي جاءت على لسان أبطال «محفوظ» الأربعة.

و«إسماعيل رشدي» ممثل، و«سالم العجرودي» مخرج. تبدأ الرواية من داخل المسرح المملوك لـ «سرحان الهلالي» مدير وصاحب الفرقة، الذي يقرر تقديم مسرحية (أفراح القبة) التي ألهاها عباس كرم يونس المؤلف وابن ملقن الفرقة، وما أن يبدأ الممثلون البروفات حتى يفاجئون بأنها تتناول أحداث حياتهم الشخصية، وتكشف العديد من المواقف والتفاصيل الفاضحة بكل ما تحتويه من عنف وفساد وانحطاط أخلاقي، رغم أن الجميع يلوك مفهوم «الشرف» ودائم الحديث عنه، ومع محاولتهم لوقف العرض، فإن سرحان الهلالي يصر على استكمال العمل لكي يتطهر من الماضي وأثامه، ويجد الممثلون أنفسهم مجبرين على الاستمرار في تمثيل أدوارهم الحقيقية.

يحاول جميع أبطال العمل أن يحكي قصته من وجهة نظره، من خلال نظرة أنانية لا تقوى على نقد الذات، فيلقي كل منهم اللوم على الآخرين، ويعمل على تنزيه نفسه من الأخطاء التي وقع فيها حتى لو كانت تمس الشرف، وتتكامل الأحداث والصورة التي يحاول من خلالها المؤلف من مجمل ما يرويها الأبطال تفنيد الأسباب والدوافع وراء أفعالهم بما تحمل من تناقضات ما بين الخير والشر معاً. وربما السؤال الذي حاول «محفوظ» أن يصل إلى إجابة واضحة عنه من خلال تناوله الفلسفي للعمل: ما الحقيقة؟، لننتهي إلى أنه لا توجد حقيقة مطلقة ولا ثابتة ولا متفق

ذهبت بها إلى شبك التذاكر كباثة، وربما البداية كانت هي الاختيار الوحيد، لكن الحياة لا تسير دائماً كما نبتغي منها وتأخذنا إلى مصائر مختلفة، أحياناً تصعد بنا وأحياناً تهبط بعنف، تماماً كما جاء على لسان بطل العرض طارق رمضان (الحياة مسرح كبير، لكنني لست ممثلاً تلك هي المعضلة) الجملة السابقة، التي قد تتناس مع أشهر العبارات الشكسبيرية في مسرحية «هاملت»: «أكون أو لا أكون تلك هي المسألة»، وهي عبارة تكررت على لسان طارق رمضان، وكأنه سؤال العرض، سؤال الوجود والمصير.

مسرحياً، جاء إيقاع العرض متسارع إلى ما تناسب روح المسرح الحديث، فالأحداث وإن تكررت بعض مشاهداتها لكنها تسير بشكل تصاعدي منظم، وأغلب الجمل الحوارية مناسبة للجو النفسي وطبيعة الشخصيات وخلفياتها وسياساتها الثقافية والاجتماعية، واستطاعت المعالجة في نحو ساعتين عرض أن تحيط بكل هذه العوالم، وأن تأخذنا من كواليس المسرح إلى غوامض الحياة نفسها، وتبرز اللغة في مستواها الاستعمالي الانفعالات الشخصية، من خلال توظيف العبارات الأكثر تداولاً والأقرب إلى المقصد، فضلاً عن اللازمة التي تصاحب الحوارات لكل شخصية من الشخصيات.

طوال ساعتين، لا تشعر كمتفرج بالممل ولا الزحام على خشبة المسرح حتى في المشاهد التي اجتمع فيها أغلب أبطال العمل، فجاءت حركة الممثلين منتظمة، كل يعبر عنه حالته التي تستحوذ في لحظته على أعين واهتمام الجمهور، والأداء وإن كان متبايناً فقد كان موفقاً ومعبراً عن الشخص من الممثلين جميعهم، متحكمين في أدواتهم (الصوتية والشعورية والجسدية) وملاهم وانفعالاتهم.

الديكورات في مجملها كانت بسيطة، ومعبرة ينقل النفسي للعمل ويحقق الإحالات المقصودة زمنياً واجتماعياً، مراعيًا دلالات العرض خصوصاً في ديكور البيت القديم، كذلك الموسيقى المصاحبة للعرض معبرة عن وتيرة القصة بوتيرتها باستخدام وتيرة تثير الشجن، مجسدة صخب الحياة مثلما تدور أغلب المشاهد. كما اتسمت الإضاءة والملابس بالتماشي مع روح الفترة التي تدور فيها الأحداث، مع التركيز على اللوحات الاستعراضية الراقصة والتلاعب بالإضاءة. فمثلاً يظهر «طارق رمضان» في أحد المشاهد مرتدياً قميصاً أبيض فوقه «بلوفر أحمر»، هنا تشعر أن الألوان تناسب نفسية «طارق» كقارئ غاضب مندفع، لكنه من داخله الطيب المحب الذي يرى نفسه ضحية الآخرين وأولهم سرحان الهلالي.

في النهاية كان العرض أكثر تعبيراً عن عنف الحياة وأكثر صدقاً في تناوله للحقيقة وإن كانت نسبية، وفي تعبيره عن «الشرف» ومفهومه وإن كان مجرد ادعاء، ورغم عنف وصعوبة الأحداث لكن الفن كان غالباً حتى النهاية، فإن العرض كان حقاً رائعاً فنياً ومتناسكاً أمام أصل روائي فلسفي ومعقد، ومحافظاً على ملامح وروح الرواية «المحفوظية» وإن اختلف معها في التطبيق والرؤى، وقدم صناعه وجبة فنية دسمة، وعبر أبطاله عن المشاعر التي تدور في نفس كل واحد منا بصدق، فكل منا داخله حكايته الخاصة وماضيه الذي يحتفظ بتفاصيله، لكن علينا في النهاية أن نواجه الحياة بشجاعة أكثر.

جسده باحترافية كبيرة الفنان عبد المنعم رياض، وظهر في نهاية الأمر متحكماً في الأحداث وفي مصائر أغلب الشخصيات، ويسيرها حسبما يريد من أجل مصالحه الشخصية وأغراضه الفاسدة، مع وضع العديد من الخطوط الدرامية الإضافية لتعميق قصص الحب والكراهية والخيانة.

كذلك دارت أغلب أحداث العرض مقسمة ما بين مسرح فرقة الهلالي ومنزل «كرم يونس» وزوجته «حليمة الكباش»، الذي جاء منقسماً إلى دورين؛ الأول حيث يعيش كرم وحليمة وعباس ومن قبلهم أم كرم الأكثر تأثيراً في حياة الابن. والطابق الثاني ينقسم إلى اتجاهين الأول ينتهي إلى طاولة القمار والثاني إلى حجرة طارق، وهو ما يمكن أن نقرأه إشارة إلى التقسيم الطبقي للشخصيات في العمل، كما يقسم المنزل «سلم» يبدأ متفرعاً في اتجاهين ثم تتلاقى درجاته في اتجاه واحد، وكأنه تعبير أن الحياة لها طريق واحد، ونحن من نختر مصائرنا التي نتجه إليها.

نلاحظ أن العرض حاول أن يقدم شخصيات تتماس في تكوينها النفسي والاجتماعي مع بعض شرائح المجتمع في حقبة الستينيات، وهي المرحلة الزمنية التي تدور في إطارها أحداث الرواية، مبرزاً التناقض بين الخطابات المجتمعية والممارسة المتناقضة مع هذه الخطابات، بين القول والمسكوت عنه، ليقدّم لنا سياقاً يعيش بوجهين، ولا نبالغ إن قلنا بـ«مئة وجه».

في العرض نرى من تقدم نفسها على أنه ابنة أحد الباشوات وهي في حقيقة الأمر من أسرة بسيطة تسكن حياً شعيباً، و«سرحان الهلالي» دائم الحديث عن الشرف (أكثر الكلمات ترديداً على لسان أبطال العرض)، وشخصيته أبعد ما يكون عن الشرف، ربما كان إشارة إلى أولئك الذين يلوكون الشعارات والقيم المثالية الزائفة.

بشكل عام شخصيات العمل جميعها «مركبة»، وكل شخصية منهم لها دواخلها وحكاويها الخاصة، الجميع اختلفوا وإن اجتمعوا في أنهم جميعاً ضحية الغير، الكل تبرأ من فساده ونأى بنفسه منها، وحاول إلقاء اللوم على الآخر.

إشكالية هل الإنسان «مسير أم مخير» أيضاً كان لها دورها في الأحداث، مثلاً «حليمة» أرادت أن تكون نجمة لكن الظروف

المسلسل زاد أيضاً من مواقع الحدث، إذ صرنا نرى أحداثاً تدور داخل كباره وأخرى عن الدعارة تخص عائلة تسكن في حي شعبي، متطرقاً إلى مشاهد وزوايا أخرى تخدم رؤية صناعه ولم يتطرق إليها «مؤلف الرواية» مثل مشهد وفاة «جمال عبد الناصر» وصدمة مصر في رحيل زعيمها، إضافة لمشهد والد «تحية» وممارسة المثلية، بوصفه أحد المشاهد المحورية في العمل ولعب دوراً في تغيير مصير البطلة «تحية». المسلسل أيضاً تتبع أسلوب تعدد وجهات النظر، وسرد الواقعة على أكثر من وجهة نظر، إضافة إلى أنه استغل تعدد الرواة ليكمل القصة وكأنها «لعبة بازل»، وإن عانى من كونه تأليفاً أكثر من سيناريو معالج فضلاً عن إمكانية معالجته في عدد ساعات درامية أقل.

العرض المسرحي

جاء العرض في قالب درامي هزلي، ومعالجة تسير أغوار نفسية الإنسان وتناقضاته، وتكشف عن انعدام الغاية من وجوده، ليبقى في صراع دائم، هل كان ذلك نتيجة أخطائه أم وقع ضحية تصرفات وتعامل الآخرين؟ ثم نرى في النهاية أن الواقع أحياناً يكون أكثر دهشة من الخيال.

والترجم العرض المسرحي بالخط الدرامي الذي بناه نجيب مسبقاً، مستفيداً من معالجة محمد أمين راضي ونشوى زايد من قبل، في طرح القصة من وجهات نظر مختلفة وعلى لسان أبطال، فيما خلق المخرج، حبكة واقعية لتتربط الأحداث، مستعيضاً عن السرد الدرامي على لسان الأبطال بالإعدادات للمسرحية التي يعترض كل بطل عن تأدية مشهده، ويحاول عرض مبرراته والأسباب الحقيقية وراء فعلته من منظوره الخاص، فتكشف لنا الأحداث عن الوجه الآخر لكل شخصية والرغبات الشريرة والرؤى السيئة والضغائن التي كان يحملها كل منهم للآخر، وهو ما جعل عدة مشاهد تتكرر بسبب تقاطعها مع أكثر من بطل، وجسد كل منهم مشهداً ليربط بين الحاضر الذي يعيشه والماضي الذي كان سبباً فيما وصل إليه. واكتفى العرض بالشخصيات الأساسية والثانوية التي وضعها محفوظ في روايته بعيداً عن معالجة المسلسل الدرامي، لكنه أعطى مساحة أكبر لبعضهم مثل «سرحان الهلالي» الذي



«حلم جميل»..

وأداء السهل الممتع



نور الهدى عبد المنعم

من حسن حظي أنني حظيت بشرف إجراء حوارات مع عمالقة الفن المسرحي ومنهم الفنان الكبير عبد المنعم مدبولي وفي هذا الحوار سأنته عن مدرسة المدبوليزم والنقد الذي وجه إليها من قبل بعض النقاد، فقال لي: وهو الضحك عيب، فالضحك في حد ذاته هدف مهم فحين أقدم عمل مسرحي هدفه الضحك فقد قدمت خدمة للمتفرج الذي تتغير حالته النفسية بعد مشاهدته، بشرط ألا يكون هذا الضحك ناتج عن إسفاف. تذكرت هذا الحوار أثناء مشاهدتي للعرض المسرحي «حلم جميل» الذي يعرض على خشبة المسرح الكوميدي بالمنيل، التابع للبيت الفني للمسرح، والمأخوذ عن فيلم أضواء المدينة لشارلي شابلن، دراماتورج طارق رمضان، إخراج إسلام إمام، بطولة سامح حسين، حنان عادل، عزت زين، رشا فؤاد، جلال هجرسي، ناجح نعيم، طارق راغب، ديكور حازم شبل، ملابس نعيمة عجمي، موسيقى هشام جبر، أشعار طارق علي، استعراضات ضياء شفيق.

كما تذكرت أيضاً من الحوار نفسه رأيه في العروض التجريبية فقال: لابد أن يكون العرض واضح ومفهوم لكل الفئات، وليس فئة محددة فلا يتعالى على الجمهور، فالعرض المسرحي كالفن التشكيلي فكيف أقول «الله» على لوحة فنية لم أفهمها.

فشعرت أن صناع العمل قد تخرجوا من مدرسة مدبولي، وهي المرة الثانية التي أشاهد فيها عملاً للثلاثي: إسلام إمام، سامح حسين، عزت زين، حيث شاهدت لهم من قبل عرض «المتفائل» الذي قدم على خشبة المسرح القومي، لذا فلم يكن هذا الشعور وليد مشاهدة عمل واحد، بل أن تكرار الفكرة نفسها هو الذي أوجد هذا الانطباع، فالغرض الأساسي هو إسعاد المتفرج وإضحائه من دون تعالي عليه ولا إسفاف كما يحدث في بعض العروض الكوميديّة ليس بالقطاع الخاص فحسب بل في القطاع العام أيضاً والأمثلة كثيرة لكن ليس هذا موضوعنا.

هدف ثالث للعرض هو تقديم قضية أو قصة إنسانية يتعاطف معها الجمهور مع تنويرها بإطار جمالي يشمل لوحات غنائية واستعراضية فيحصل المتلقي على وجبة فنية متكاملة تغذي جميع الحواس.

حلم جميل يتعرض للكذب الذي يمارسه كبار رجال الأعمال وبعض الجمعيات التي تدعي الاهتمام بالإنسان الفقير وتقديم كافة المساعدات له ليحيا حياة كريمة، بينما الحقيقة

أما عن التمثيل وهو العنصر الأهم في العرض المسرحي طبعاً سامح حسين هو فنان البساطة والسهل الممتع الذي يقنعنا وهو يؤدي شخصية أنها شخصيته الحقيقية خاصة الإنسان البسيط والفقير مادياً والغني إنسانياً فتشعر أنك تعرفه معرفة شخصية، أما المفاجأة الكبرى في هذا العرض فهي حنان عادل- التي تلعب شخصية حلم بعد أن تركت العرض الفنانة سارة الدرزاوي- والتي تخرجت أولاً من مدرسة الفنان القدير عادل ماضي والفنانة سمر عبد الوهاب التي أخرجت لنا ممثلين بارعين هم ميدو، فاطمة، وحنان التي أشاهدها للمرة الأولى، فأداءها التمثيلي أكثر من رائع فقد توحدت مع شخصية الكفيفة والفقيرة ببراءة وخفة دم رائعة، رشا فؤاد نجحت في الأداء الأوفر المطلوب لتجسيد الشخصية المدعية التي لا يمكن أن نكرها بسبب خفة دمها، لكنها تمتلك من الموهبة الكثير وهو ما لم يظهر في هذا المشهد الصغير.

أستاذنا الكبير عزت زين الذي قدم ببراعة شخصيتان متناقضتان لرجل واحد مدمن للخمر يتحول إلى شخص آخر بعد تناوله. جلال الهجرسي وناجح نعيم رغم ظهورهما في مشهد واحد فقط إلا أنهما نجحا في ترك بصمة واضحة، كذلك كل أبطال العرض خاصة الذين جسدوا شخصيات المساجين، فالاختيارات موفقة جداً، وكل من جسد شخصية فقد جسدها ببراعة.

هم يسعون إلى الشهرة والوجاهة الاجتماعية، فينفقون مبالغ باهظة على تمثال يعبر عن ذلك الاهتمام ويركولون الفقير ويطردونه حتى يعلمون بوجود صحفية فيتظاهرون بالاهتمام المزيف. من بين هؤلاء الفقراء الشاب المشرد جميل ويجسد شخصيته الفنان سامح حسين الذي يقع في حب الفتاة الكفيفة «حلم» بانعة الورد التي تجسد شخصيتها الفنانة حنان عادل، ويحاول مساعدتها لاسترداد بصرها بإجراء عملية جراحية فيضحي بنفسه من أجل إسعادها، وحين يقابلها بعد أن أصبحت مبصرة وحققت حلمها في امتلاك محل لبيع الزهور، بينما هو المتشرد، ويرفض الكلام حتى لا تعرفه من صوته لكنها تتعرف عليه من خشونة يديه وملامسة وجهه.

ديكور حازم شبل جاء متسقاً مع الفكرة ففي الفصل الأول عبارة عن رموز تعبر عن المكان فحسب من خلال عدة لوحات كالحفلة، الحديقة والمولد، وفي الفصل الثاني القصر الذي يظهر بوضوح الفجوة الكبيرة بين الفقر والغنى، ثم ديكور السجن، كما تلعب إضاءة أبو بكر الشريف دوراً كبيراً لإبراز هذه التفاصيل سواء في الحديقة أو القصر أو السجن فنصنع معاً صورة جميلة عبرت عن العرض بدقة، كذلك ملابس نعيمة عجمي التي عبرت عن كل الشخصيات والمواقف، وتكتمل الصورة المبهجة باستعراضات ضياء شفيق مع موسيقى وألحان هشام جبر.

من تجارب المسرح المفتوح

في روسيا



عبد عبد الحليم

كان المسرح الروسي من أوائل المسارح التي شهدت نهضة ملحوظة وتطورا فنيا لافتا في العالم، على المستوى الرسمي، بداية من ظهوره في العديد من قصور الإقطاعيين والأثرياء في القرن السادس عشر، وكان هذا المسرح ثمرة الإقطاعية الروسية التي كانت سائدة في المجتمع قبل تحرير ٢٣ مليوناً من العبيد سنة ١٨٦١، ويشير تاريخ المسرح الروسي في بداياته -على هذا النحو- إلى أن العبيد هم من كانوا يؤلفون ويمثلون الأدوار المختلفة.

وجاءت مرحلة التأسيس الحقيقية للمسرح الروسي في بداية القرن التاسع عشر، فتم افتتاح "مسرح بيتروفسكي" عام ١٨٠٧، وفي عام ١٨٨٠ تم إنشاء "مسرح بوشكين" بجوار تمثاله الشهير في شارع "تفيرسكايا"، ثم كان لإنشاء "مسرح البولشوي" النقلة النوعية في تاريخ المسرح الروسي والعالمي بشكل عام.

وعلى المستوى الشعبي ظهرت أشكال مسرحية تنتمي إلى "المسرح الشعبي" ومنها "المسرح المتجول" و"مسرح الشارع" من خلال ظهور مجموعة من الفرق المسرحية المستقلة عن المسرح الرسمي.

استفادت هذه التجارب من بدايات المسرح الروسي، والتي برزت على شكل احتفالات شعبية كانت تقام في الأعياد والمواسم، وكانت هذه الحفلات تمتلئ بفنون الأداء المختلفة من موسيقى ورقص وغناء وحكايات شعبية.

وكانت هذه العروض تقام في الشوارع والأسواق، وكان للقيصر "بطرس الأكبر" الفضل في نقل المسرح من قصور النبلاء والإقطاعيين إلى عامة الناس ليشارك الجميع العروض، وإن كان غرضه - في الأساس - الترويج لانتصاراته وبطولاته.

وكانت تقدم العروض المسرحية في احتفالات تغير الفصول وخاصة احتفال قدوم الربيع والذي كان يقدم يودع فيه الممثلون فصل الشتاء ويعلمون عن استقبال فصل الربيع وهم يحملون الورود والأغصان الخضراء.

في عام ١٩١٤ ظهرت في روسيا تجربة "المسرح الحر" على يد المخرج "مارجانوف" وعمل فيه المخرج "تايروف" قبل أن يؤسس "مسرح الحجر".

وقد تأثر بهذه التجربة بعض المسرحيين المصريين بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، الذين أسسوا فرقة "المسرح الحر" والتي أسسها عبد المنعم مدبولي وسعد أردش وإبراهيم سكر وشكري سرحان وتوفيق الدقن وصالح منصور وناهد سمير.

وقد شهدت الحركة المسرحية الروسية في السنوات الماضية ظهور مجموعة من الفرق المسرحية التي تقدم عروضها في الأماكن المفتوحة، والتي تتسم عروضها بالجرأة، في إطار

بدأوا الفكرة بإرهاصات فنية على مسرح جامعة القاهرة عامي ١٩٧٥ و١٩٧٦ وكان منهم ناصر عبد المنعم وأحمد كمال ومنحة البطراوي وعبدالعزیز مخيون وناجي جورج ومها عفت وأحمد فؤاد وخالد وشاحي ومحمد صفي الدين ومحمد العزاوي وهشام العطار وهاني الحسيني ومصطفى زكي وحسين أشرف - مني سعد الدين - محمد عصمت سيف الدولة - ومنى صادق سعد - عبلة قاسم - وسميحة قاسم ومحمد الفرماوي وفاطمة الصياد وليلى سعد، وانضم إليهم بعد ذلك عبلة كامل وأحمد مختار وصالح عبد الله.

وقد جاء ظهور الجماعة في ظل فترة السبعينيات التي عانى فيها المسرح المصري من تحول فني نتيجة لعوامل سياسية واجتماعية، فقد انتهج النظام الساداتي منهج الانفتاح الاقتصادي والردة على منجزات المشروع القومي في الحقبة الناصرية، مما جعل كثيرا من المسرحيين المحترفين يلجأون إلى الهجرة كبديل موضوعي عن غياب الهوية داخل الوطن، أما البعض الآخر فأثر الصمت مهاجرا إلى داخله - وهي هجرة أصعب بالتأكيد، أما البعض الثالث فقدم مسرحا ميتا على حد تعبير "بيتر بروك".

فأصبحت الساحة خالية إلا من تجربة وحيدة هي تجربة سمير العصفوري داخل مسرح الطليعة فقد حول المكان إلى بؤرة ثقافية جعلت منه حائطا للصد والدفاع عن الهوية المسرحية في ذلك الوقت من خلال تقديمه لبعض العروض المتميزة منها "عنتر يا عنتر" و"أبو زيد الهلالي"، "مولد السيد معروف" بالتعاون مع شوقي عبد الحكيم ويسري الجندي. ولكن بالضرورة لم يكن مكان واحد بقادر على المواجهة - على حد تعبير المخرج ناصر عبد المنعم - أو على استيعاب مئات الفنانين المحملين بالغضب وبالرغبة في طرح هموم قضايا الوطن.

إذن كانت الفكرة ثورية المنحى في محاولة لخلق حالة مسرحية جادة تتوازي مع ما أنجزه المسرح الستيني الذي شهد التفافا جماهيريا كبيرا.

مسرحي يتسم بالتجريب، منها "فرقة قطط موسكو" أو "مسرح القطط" وهو المكان الوحيد الذي تشارك فيه القطط كمثلين، ويقود هذه الفرقة المخرج "ديميتري كوكلاشيف"، والذي عبر عن فلسفة توظيف القطط في العروض المسرحية للفرقة قائلا: "الحب والتفاهم المتبادل هو مفتاح التعامل مع القطط، لا يمكن إجبار القطط على القيام بأي حركة تفرض عليها، إلا أن تدريبها يكون من خلال استخدام قدراتها واحتياجاتها الطبيعية، لدينا ١٥ عرضا مختلفا في مسرحنا.. أفتخر بذلك، لأننا على النقيض من المسارح الدرامية الأخرى، نحتاج إلى ٣ سنوات لتقديم عرض جديد".

وقدمت الفرقة ١٥ عرضا مسرحيا على مدار ثلاثين عاما، فقد بدأت الفرقة نشاطها عام ١٩٩٠.

وقد عمل المشرفون على الفرقة على تدريب القطط بشكل فني، معتمدين على فلسفة فنية خاصة ترى أن القطط يشبهون البشر في حبهم للشهرة فمنهم من يعشق خشبة المسرح ويسعد بتصفيق الجمهور، وأصبح بعض القطط ممن يؤدون أدوارا في عروض الفرقة نجوما ومنهم القط "بوريس" الذي أصبح أحد نجوم الإعلانات في التلفزيون الروسي.

ومن أهم العروض التي قدمتها الفرقة مسرحية "القطط والحب" و "ساركو القطط" و"قطي المحبوب" و"قط في الحذاء" وغيرها، من المسرحيات ذات البعد الاجتماعي المغلف برؤية فلسفية عميقة.

تمارس القطط أدوارها بشكل استعراضي من خلال عروض ركوب الدراجات والمشي على الأسلاك وأداء الألعاب البهلوانية.

وفي السنوات الأربعين الماضية ظهرت في مصر مجموعة من الفرق التي اعتمدت على تقديم عروضها في الأماكن المفتوحة، مثلما حدث أيضا- في المسرح الروسي المعاصر. نورد منها بعض التجارب التي تتقارب مع التجارب الروسية المعاصرة ولكن بنكهة ومذاق ورؤية مسرحية مصرية خاصة.

وفي مصر ظهرت "جماعة مسرح الشارع" في الفترة ما بين ١٩٧٦ و١٩٨٠ على يد مجموعة من عشاق المسرح الذين

الانتظار اللامعدي

في مسرحية (في انتظار جودو) لسمويل بيكيت



أحمد عصام الدين

في مقدمته لكتاب «دراما اللامعقول»، يؤكد مارتن اسلن انه لا يوجد كاتب واحد يمكن أن يصنف ضمن هذا التصنيف، كما لا توجد جماعة من الكتاب يمكن أن يندرجوا تحت هذا المسمى. و يضيف اسلن أنها تمثل أسلوبا جديدا في الدراما وتقاليده أو سنن جديدة في الفن لم يعتدها من قبل. عندما ظهرت مسرحيات تهزأ بالمعايير القديمة التي ظلت تقاس بها المسرحيات قرونا كثيرة. ومن هنا ظهرت مسرحيات يونسكو وبيكيت وأداموف .

ان الجمهور الذي اعتاد على مشاهدة المسرحية التقليدية لم يكن قادرا على فهم هذا النوع من المسرحيات لأنه ينتظر أن يرى حدثا يتطور أمامه وشخصيات تتحدث وتفعل أفعالا يربطها منطق عقلي واضح. أما هذا النوع من المسرحيات فإنه يبدأ بداية متعسفة ويبدو أنه يسير باعتباطية وتعسف أيضا. ولهذا لم يتذوقه الجمهور في بداية الأمر (١) .

إن رأي مارتن أسلن السابق ينفي لا معقولة هذا النوع من الدراما أو عبثيتها، مؤكدا أنه نوع جديد ينتمي لتقاليد مسرحية جديدة تحتاج إلى معرفتها .

وهذا ما سيظهر خلال القراءة التحليلية لمسرحية في انتظار جودولبيكيت .

ولد سموييل بيكيت في أيرلندا عام ١٩٠٦، وبعد أن أكمل تعليمه وتخصص في الأدب الفرنسي سافر إلى فرنسا أول مرة عام ١٩٢٦، ثم زار إيطاليا عام ١٩٢٧. وفي عام ١٩٢٨ عين مدرسا للغة الإنجليزية في إحدى مدارس باريس، ثم بدأ في العام التالي ينشر قصصه القصيرة في مجلة ترانزيسيون وبها نشر دراسة عن مارسيل بروست. وفي عام ١٩٣٠ عاد إلى دبلن وعين أستاذا بكلية الترنيتي، ثم نال شهادة الماجستير من نفس الكلية في العام التالي، لكنه بعد عام واحد استقال من الجامعة. وفي عام ١٩٣٧ عاد إلى باريس ونشر نصوصه الأولى. بعدها نشر عددا من النصوص الأدبية لكنها لم تلق أي نجاح .

كان عام ١٩٥٣ عام خير عليه، وفيه عرضت مسرحيته في انتظار جودو ونشر كتابه اللامعقول وكتابه نصوص بلا جدوى. وفي العام التالي عرضت مسرحية في انتظار جودو بالإنجليزية في إنجلترا ودبلن. وفي عام ١٩٥٦ أنهى مسرحيته نهاية اللعبة ونشر بعدها مجموعة من المسرحيات منها رماد وفصل بلا كلمات والشريط الأخير والأيام السعيدة. وفي عام ١٩٦٧ قام بالإخراج لأول مرة حين أخرج مسرحيته نهاية اللعبة في برلين. وبعد عامين أي عام ١٩٦٩ حاز بيكيت على جائزة نوبل في الآداب .

تحليل مسرحية في انتظار جودو

تبدأ مسرحية في انتظار جودو ذات الفصلين بمنظر أمام شجرة في طريق ريفي وقت المساء، حيث يوجد إسترجون جالسا على الأرض يحاول انتزاع حذائه بلا جدوى أكثر من مرة. وعندما يدخل فلاديهير يقول إسترجون عبثا ولا يظهر إسترجون أي معرفة سابقة به، لكن يبدأ الحوار بينهما ويسأل فلاديهير كيف قضى ليلته بعد أن افترقا

جريدة كل المسرحيين

فلاديهير: شعرت بالألم؟! يسألني إذا كنت شعرت بالألم!
إسترجون: (رافعا سبابته) هذا ليس سببا كي لا تزرر بنطالك. (٢) .
إن هذا الحوار غير مترابط بين الشخصيتين متواجدين في نفس الموقف، وإنما يبدو أن كلا منهما يتحدث حديثا فرديا عدا بعض الإشارات الكلامية التي توحى أنهما يردان على بعضهم البعض، مثل رد فلاديهير: يسألني إذا كنت شعرت بالألم. إلا أن هذه الجملة أيضا لم توجه من فلاديهير إلى إسترجون مباشرة كأى عمل درامي تقليدي وإنما يضع فعل السؤال في صيغة الغائب بقوله : يسألني. وليس تسألني .

يظل إسترجون يلح على فلاديهير أن يساعده في حل مشكلته مع حذائه. بينما ينشغل فلاديهير بقبعته وشعوره بها أو بدونها. وبينما يتأوه إسترجون من ضيق حذائه على قدميه ينشغل فلاديهير بالتفكير العميق ثم يكشف لإسترجون أنهما يجب عليهما أن يندما وحين يسأله إسترجون على ماذا. يرد عليه يجب عليهما أن يندما لأنهما ولدا. ثم يذكر فلاديهير أنه لم يعد قادرا على الضحك، فقط

فيخبره إسترجون أنه قضاها في حفرة وأنه ضرب هناك. ويقول فلاديهير كان يجب ألا يسمحا للإحباط أن يسيطر عليهما منذ زمن. منذ عام ١٩٠٠، بينما إسترجون مشغول بخلع حذائه. وبينما يتحدث فلاديهير عن قدرته على القفز من فوق برج إيفل وسباق الجمجم ويكشف عن حزنه من عدم قدرته اليوم على صعود الرج وأن الحراس سيمنعونه، يجد إسترجون يسأله : ماذا سنفعل؟

يعبر إسترجون عن ألمه بسبب حذائه الذي لم يستطع أن يخلعه من قدميه، فيخبره فلاديهير أنه يشاركه ذلك الألم .

يبدو هنا أن كل شخصية من الشخصيتين (إسترجون وفلاديهير) يتحدثان، لكن حديثهما في الواقع لم يكن سوى حديث فردي بين كل منهما وذاته .

إن الحوار القائم بين إسترجون وفلاديهير يأخذ طابعا جادا ويبدو فيه الإنفعال الزائد عن الحد، وفي الحقيقة أن ما يقولونه يعد نوعا من أنواع استهلاك الكلمات. يقول إسترجون لفلاديهير:

(إسترجون: هل شعرت بالألم؟

ويرتديها، وسرعان ما يأخذ فلاديمير قبعته ويعطي قبعة لاي
لإسترجون ليرتديها ويعلنان معا أن جودو قد تأخر .
يدخل بوزو ولاي، وقد بدا على بوزو أنه فقد بصره ويحمل لاي
حاجياته .

و حين يسمع بوزو اسم جودو الذي ينطقه إسترجون يصرخ فجأة
مستغيثا بالنجدة. وخلال مواقف مختلفة يعبر فيها عن العلاقة
المتوترة بين فلاديمير وإسترجون من ناحية وبوزو والأعمى ولاي
الأخرى من ناحية أخرى، والكثير من المنازعات والانفعالات يقرر
بوزو أن يصطحب لاي ويرحل. وما إن ينفرد إسترجون وفلاديمير
حتى يجدا الصبي من جديد .

يسأل فلاديمير الصبي إذا كان قد جاء بالأمس، فيجيبه الصبي
بالنفي، وأنه يزور المكان لأول مرة .

يسأل فلاديمير أسئلة تخص شكل لحية جودو فيجيبه الصبي،
و حين يسأله فلاديمير إن كان يستطيع أن يرسل لجودو رسالة عن
طريقه فيجيب الصبي بنعم، وحين يفكر كل من فلاديمير وإسترجون
ويتلعثمان في صيغة الرسالة التي يرسلانها إلى جودو، يقفز الصبي
من جديد ويرحل .

و بينما يستعرض فلاديمير وإسترجون طرقا مختلفة لتفضية الوقت
بقران الانتحار، يفك إسترجون حبل بنطاله، ويجربان لكنهما
يفشلان في ذلك. وأخيرا يقران الرحيل لكنهما لا يتحركان ويسدل
ستار نهاية المسرحية .

و تكشف المسرحية أن شخصين معدمين يأتيان إلى طريق لا يجدا
به سوى شجرة انتظارا لشخص يدعى جودو، ونفهم من حديثهما
أنهما المخلص من كل ما بهما من حال سيئة وأنه يمثل الأمل في
حياة سعيدة .

طوال يومين كاملين مشحونان بالأحاديث والانفعالات والصراعات
أحيانا لا يجدا من جاء من أجله، ومع ذلك يغلق ستار نهاية
المسرحية وقد عزمنا على الحضور في اليوم التالي لانتظاره .

المدهش أنهما ينتظران شخصا لا يعرفانه، شكلا أو على أقل تقدير
هم ينتظرانه في مكان غير مسبق الاتفاق عليه للقاء .

إن فعل الانتظار هو الفعل الرئيسي الذي يشغل حيز اهتمام
شخصيتي المسرحية الأساسيتين، وليس حدثا يتطور من تمهيد ثم
تعقيد فذروة وحل، كما في الدراما التقليدية .

و بالرغم من أنه لا شيء يحدث في المسرحية، إلا أن الزمن يتحرك
وبسرعة ملحوظة، فالشجرة تبدو ذات أربع أوراق في الفصل الأول
وفي اليوم التالي نجدها ذات أوراق كثيرة جدا. انه التعبير عن مرور
الزمن خلال معطيات المنظر المسرحي .

أنه الأمل الإنساني دائما في أن مخلصا خارجيا سوف يغير من ثوب
حياة البشر ويغيره إلى ثوب السعادة والهناء، بعيدا عن الألم
والاحتياج الذي لا ينتهي .

إن بكيث هنا يقدم دراما من نوع مختلف عن سابقتها التقليدية،
وربما لا ينطبق عليها قول لا معقول كما يكره أن يطلق عليها كتاب
هذا النوع من المسرحيات، ولكنها مسرحيات جديدة ذات أفكار
وجماليات مختلفة عن تلك التقليدية .

إن ثيمة الانتظار اللامعدي، تعبر عنه مسرحية في انتظار جودو
تعبيرا جيدا تشعرنا بالملل من الانتظار وبعدم جدواه، فالفعل
الإنساني هو الذي يحدد وقت وجود الأشياء وليس التمني والانتظار
لمن يحققها .

المراجع :

كتاب: دراما اللامعقول. تقديم واختيار: مارتن اسلن. ترجمة:
صديقي عبدالله خطاب. الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ط٢،
٢٠٠٩. ص ٢ .

صمويل بيكيت: في انتظار جودو . ترجمة : بول شاؤول. بيروت:
منشورات الجمل، بدون تاريخ .

يأمر بوزو لاي بإحضار السلة ويخرج منها قطعة دجاج وقنينة نبيذ
وقطعة خبز ويبدأ في التهام قطعة الدجاج بالخبز ثم يشرب من
قنينة النبيذ وأخيرا يغفو، ويلاحظ إسترجون وفلاديمير أن لاي يغفو
وهو واقف حاملا حملا ثقيلًا .

إن رضاء إسترجون الجائع بالعظمة الملقاة بيد بوزو يجعله يسأل
بوزو إن كان بحاجة إلى العظمة ثم يسأل لاي، وعندما يتأكد من
أنهما لا يريدانها يبدأ في التهامها في لذة، بينما يستمر بوزو في
تدخين غليونه .

عندما يقترح فلاديمير على إسترجون أن يرحل، يتدخل بوزو ويطلب
منهما البقاء .

يشرح بوزو لإسترجون ولاي أن عبده لاي صار عبدا مهمض
الصدقة، وفي نفس الوقت اختار هو أن يصبح عبدا له. وعندما يبكي
لاي ويقرب منه إسترجون ممدبل ليمسح دموعه يركله لاي بقدمه
ويحدث به ألما. ويتعجب إسترجون من رد فعل لاي .

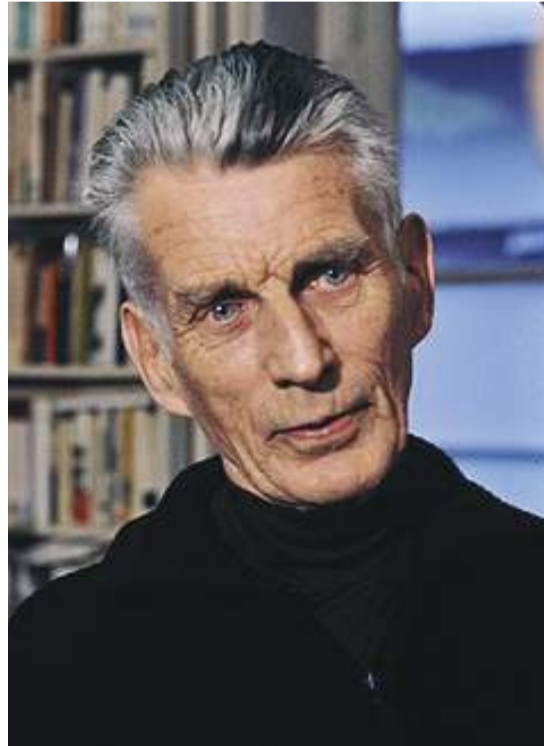
يكرر فلاديمير طلبه في الرحيل عدة مرات لكنه يمكث ويستمر في
مجاراة بوزو في ألغازه. خاصة عندما يؤكد بوزو لفلاديمير وإسترجون
بأن جودو سوف يأتي. يتحدث إسترجون أنه يفضل حين يأتي جودو
أن يرقص، لأن هذا سيصير أمرا مفرحا. ويتفق بوزو مع إسترجون
في ذلك، ولهذا يأمر عبده لاي بأن يرقص ليريهما كيف أن الرقص
يدخل السرور في النفس .

بعد أن يسأل فلاديمير وإسترجون لاي سؤالا يجيب لاي بإجابة
فلسفية مطولة لا يفهماها في الوقت الذي يعبر بوزو عن
امتصاصه من لاي، ثم ينفر بوزو فجأة معلنا أنه يشم رائحة
عفنة فيخبره إسترجون أنها من أثر قدمه وفم فلاديمير فيقرر بوزو
الرحيل.

بعد أن يخرج بوزو ولاي يدخل صبي فيسر إسترجون وفلاديمير
بوصوله معتقدين أنه جودو، ويظنان يسألانه أسئلة كثيرة لا يفهم
منها الصبي شيئا .

و بعد أن يهرب الصبي من أسئلتهما، يقران الرحيل لغروب
الشمس واقتراب الليل لكنهما لا يتحركان .

و في بداية الفصل الثاني يذكر المؤلف أنه في اليوم التالي في نفس
المكان ونفس الوقت والذي يختلف هو أن الشجرة مليئة بالأوراق
وليست أربع ورقات كما في الفصل الأول، كما أن قبعة لاي ملقاة
على الأرض والى جوارها حذاء إسترجون. يدخل فلاديمير متحسسا
المكان كأنه يزوره للمرة الأولى، ويغني، ثم يبدأ في الحركة على
خشبة المسرح جيئة وذهابا بحثا عن شيء وأخيرا يظهر إسترجون
فيتعجب فلاديمير لمحيته. يتحدثان في موضوعات مختلفة، يقوم
فلاديمير بأخذ قبعة لاي وإرتدائها بينما يأخذ إسترجون قبعة فلاديمير



يبتسم ابتسامة خفيفة وسرعان ما تتحول إلى ابتسامة جامدة. فيرد
إسترجون بأنه حرمان رهيب. وسرعان ما يسأل فلاديمير إسترجون
هل قرأ التوراة، فيجيبه إسترجون إجابة غير دالة على شيء ثم
يستطرد أنه رأى خريطة البحر الأسود وكان يعتزم أن يقيم شهر
العسل فيه، وحين يصفه فلاديمير بأنه يقول شعرا، يشير إسترجون
إلى ملابس الرثة كأنه يقول أنه يبدو عليه ذلك .

ينتقل فلاديمير إلى الحديث عن المخلص واللصين وكيف أن أحدهما
فاز بالخلاص الأبدي. وعندما يتساءل إسترجون عن نوع الخلاص
الذي يتحدث عنه، يجيبه فلاديمير أنه الخلاص من جهنم. ثم ينتقل
فلاديمير إلى الاعتراف لإسترجون أنه يضجر منه، لكن إجابة إسترجون
لا يفهم، فيشرح له فلاديمير أن أربعة من الإنجيليين يعايشون كافة
المواقف لكن واحدا فقط هو الذي ذكر أن أحد اللصين سيحظى
بالخلاص من الجحيم، بينما يذكر واحد آخر من الإنجيليين بأن
اللصين أساء. ويسخر فلاديمير من اللصين فيقول أن المخلص لم
يخلص اللصين من الموت وأنه لابد أنهما هلكا .

و بعد حركة مسرحية موصوفة حيث يتحرك إسترجون نحو الكالوس
الأيسر ناظرا إلى بعيد ثم إلى الكالوس الأيمن ثم إلى الجمهور يخبر
فلاديمير أن المكان جميل، ثم يخبره بعدها أنه لابد أن يترك المكان.
و حين يخبره فلاديمير أنهما لا يستطيعان، يتساءل إسترجون عن
السبب، فيجد إجابة من فلاديمير أنهما ينتظران جودو .

وبعد أنا يتناقشان حول نوع الشجرة التي يراها كل منهما،
يتحدثان عن متى يمكن أن يأتي جودو .

يعيدان الحديث عن الشجرة، وأنها لم تكن موجودة هنا بالأمس،
ويتساءل إسترجون فجأة متى سيأتي جودو ؟

و حين ينام إسترجون بجوار الشجرة يوقظه فلاديمير بقوة ويسأله
لماذا لم يدعه ينام ؟

يقترح إسترجون أن يشنقا أنفسهما على فرع الشجرة، وحين يخبره
فلاديمير بأنه قد لا يستطيع حملهما، يقران التجربة. يختلفان
مرة ثانية في من يقوم بشنق نفسه أولا ويضعان المنطق الخاص
لذلك، لكنهما يختلفان في رؤية كل منهما، فهما يقران أن الأنحف
والأخف وزنا يشنق نفسه أولا، لكن يختلفان من هو الأنحف.

وأخيرا يقران أن ينتظرا جودو في ذلك. وينتقلان إلى الحديث
عن ما قاله لجودو من قبل في توسل ورجاء، وأنه ما قاله له ربما
استشار فيه أسرته وأصدقائه وعملائه ومراسليه وسجلاته وحسابه
في المصرف قبل أن يقرر إجابة مطلبهما .

و عندما يسأله إسترجون عن ما هو دورهما في ذلك كله، يجيبه
فلاديمير بعد ملاحظة يقرر أن دورهما هو المتوسل .

و حين يجلسان القرفصاء كالمقيدتين يسمعان شيئا فيصيهما الذعر
ويتساءل فلاديمير أنه ظن أن القادم هو جودو، لكنه اكتشف أنه
صوت الريح. لكنهما يختلفان مرة أخرى حيث يقرر فلاديمير أنه
سمع أحدهم يصرخ .

يتحدث فلاديمير أنهما ربما أمضيا الليلة عند جودو حيث المكان
دافئ وحيث يوجد الطعام وقش ينامان عليه. وهنا يتذكر إسترجون
الطعام ويقول لفلاديمير أنه جائع، ويعدد فلاديمير ما معه من
أطعمة : جزرة ولفت، يعطي فلاديمير إسترجون الجزرة ليأكلها بينما
يحفظ لنفسه بالفتة .

يتحدثان قليلا عن جودو، وعن أنهما مقيدان به، لكن فلاديمير يؤكد
لإسترجون أنه ليس بعد .

يقفان فجأة ويجريان ناحية الكواليس ليشاهدا من القادم، فيجدا
شخصين آخرين .

إنهما بوزو يقود لاي بحبل طويل ربط في عنقه، ويعرف بوزو
نفسه لفلاديمير وإسترجون، وحين يخبره أنه يعرف امرأة اسمها
جوزو تعمل بالتطريز، يهجم عليه بوزو مؤكدا أنهما ليس من هذه
المنطقة .

يحاول إسترجون تهدئة الموقف فيعرف فلاديمير أن بوزو من عائلة
إلهية. يتعامل فلاديمير وإسترجون مع بوزو بخوف مبالغ فيه،
فيعترف إسترجون أنه كان يظن أنه جودو، وحين يسألها هل
يعرفان جودو يستنكران إسترجون وفلاديمير أي معرفة به .

أساليب الأداء المسرحي

وقيوده (٢٠١)



تأليف: جيمس هاملتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

١-٣ - الحالات المثالية التي تساعد في التركيز على الملامح التي تحتاج إلى تفسير:

نتخيل العروض المسرحية المثالية بطريقتين ولهدفين مختلفين تماما. ترتبط الطريقة الأولى بممارسة تحليل العروض. إذ يهدف تحليل العروض أن نتخيل إلى حد ما عروضاً كاملة العدد عندما يستحيل حضور أداء فعلي. والهدف هو توضيح المعاني والمؤثرات للقراء والنقاد والمشاهدين بشكل أساسي ويجب أن تكون النتيجة تحسين فهم إمكانيات أداء المسرحية المعنية.

وبالمقارنة يستخدم الفلاسفة الحالات المثالية لتجريد ملامح الحالات العادية تلك التي يعتقدون أنها تحتاج إلى الشرح. فأى صورة تحتاج الشرح سوف تعتمد علي سؤال مطروح. أعني، تقديم سؤال جيد عن مجموعة من الحالات الفعلية، فلن يحتاج كل ملامح لكل حالة إلى الشرح. بل فقط تلك الحالات الملائمة للسؤال. وهذه هي الطريقة التي أسألك بها الآن أن تتخيل مجموعة من الحالات يكون كل منها مجموعة من المتغيرات حول مسرحية إبنسن Ibsen «هيدا جابلر Hedda Gabler».

وهذه المجموعات من الحالات مثالية أو مصطنعة بثلاثة طرق. أولاً تعكس كل منها نوعاً واحداً من استخدام نص إبنسن. علي الرغم من أن بعض تطورات الممارسة في المسرح منذ بداية القرن العشرين تتعلق بإعادة تدوير النصوص المبكرة في تقاليد الأدب الدرامي وحتى خارج أي تقاليد أدبية مهما كانت.

ثانياً، تعكس هذه الحالات المثالية الممارسات المتعلقة باستخدام النصوص. ولكن كثير من تقاليد فن الأداء وبعض تقاليد الأداء المسرحي تتجنب النصوص تماماً. وهذا ليس شيئاً جديداً في تاريخ المسرح. ومن المفهوم أيضاً أن فن التمثيل الإيمائي لا يستخدم نصوصاً. وتقوم تقاليد الكوميديا ديلارتي والفودفيل علي أنظمة مختزنة وتتكون عموماً من تتابعات لتنويجات ارتجالية لهذه الأنظمة المختزنة. وأحياناً يتم ارتجال التتابعات نفسها، كما هو الحال في المسرح المرتجل، وتقدم للجمهور ليقرر. وأخيراً، لقد تحفزت التطورات التي تعكسها هذه الحالات المثالية بواسطة تحديات معينة - جمالية

واجتماعية وسياسية - واجهت المسرح والثقافة في فترات بعينها. ولكن تجاهلت هذه الحالات المثالية تماماً الصورة المحفزة بواسطة أي حالات فعلية.

وأطلب منكم أن تتخيلوا هذه الحالات المثالية، مبدئياً لأنني أتمني أن تبرز صوراً مهمة في العروض المسرحية الملائمة للأسئلة التي أوجهها: إلى أي مدى تكون العروض المسرحية مستقلة عن الأدب والسينما، والي أي مدى تكون العروض المسرحية قابلة للتقييم كأعمال فنية؟. جميع الملامح الأخرى لأي عروض فعلية متعلقة بنص إبنسن «هيدا جابلر» إما تم تجاهلها أو استدعاءها فقط للمشاركة في علي الملامح ذات الصلة.

وأختار استخدام عمل إبنسن - حتى لو كان مترجماً - لأنني أعتقد أنه من الأضمن أن نفترض أن استخدام ذلك النص مألوف لأغلب المبتدئين. إذ يقول كريستوفر إينيس Christopher Innes:

«نشرت مسرحية» هيدا جابلر» (بالألمانية) عام 1890 وعرضت للمرة الأولى في ريزيدنس ثياتر في ميونخ عام 1891. ومنذ ذلك الحين أصبحت غابا الأكثر عرضاً من بين كل المسرحيات (باستثناء مسرحية أو اثنين لشكسبير). ومع أكثر من ستين عرضاً، كثير منها استمر طويلاً أو قام بجولات مكثفة، ظهرت «هيدا جابلر» بشكل مستمر تقريباً في المسرح الأمريكي

والأوروبي طوال القرن الماضي» وقد طورت هذه الحالات جزئياً لجعل المجموعة المحيرة من ممارسات الأداء الجديدة متاحة بشكل أكبر لدارسي المسرح بتقديم المزيد من المقارنات البعيدة تدريجياً مع مثال للعرض المسرحي الذي يجب أن يتألفوا معه. إذ تمتلئ أدبيات دراسات الأداء ودراسات المسرح مع وصف للحالات الفعلية الملائمة: فأى شخص مطلع علي تلك الأدبيات يجب أن يكون قادراً علي تمييز مكانهما وأن يرى كيف أن المثاليات المقدمة هنا تتعلق بالأسئلة الموجهة في هذا البحث.

وبالنسبة لغير المطلعين علي مسرحية إبنسن، فها هو رسم تخطيطي للخيوط الحكمة الرئيسية. إذ يبدأ الحدث بعودة «تيسمان وهيدا» مما يعتبر رحلة شهر عسل غير مرضية إلى البيت الذي اشتراه لها باعتقاد خاطئ أنها تريد بيتاً تعيش فيه معه. و«تيسمان» هو أستاذ جامعي قليل الشأن كرس أغلب أوقات شهر العسل لبحوثه الغامضة. و«هيدا» امرأة أرستقراطية قوية الشكيمة وعاطفية، ولا تتحمل المسؤولية. وعاشت بالطبع أياماً أكثر شراسة، ولكنها لا ترى أمامها الآن إلا صحراء مملّة بلا عواطف. وبالإضافة إلى هذه الكثافة في مشاعرها - وقد أشار إليها المؤلف بشكل مباشر في النص - فإنها حامل وكانت لا تتمنى أن تكون كذلك. وقد تدخلت

التدريبات. وربما يقترح المخرج عند هذه النقطة أي تغييرات يفكر فيها وتقدم معنى عام للأفكار التفسيرية التي لابد أن تحكم الأداء. وسوف تقوم الفرقة بالقراءة أثناء عملية التدريب.

ربما يتناول الممثلون أدوارهم باستخدام فكرة التمثيل مزدوج المسار. ويصفه مايكل فراين Micheal Frayn وديفيد بورك David Burke كالتالي :

«التمثيل غالبا هو عملية ذهنية مزدوجة المسار. في المسار الأول يعمل الدور، ويحتاج أفكار تتراوح مثلا بين التلطيف من حدة الغضب الشديد. وعندئذ يوجد المسار الثاني، الذي يراقب الأداء وينفذ الحركة الصحيحة ولغة الجسم، ومستوى الصوت: ويلاحظ ردود فعل المشاهدين ويراقب الممثلين الآخرين: يتعامل مع طوارئ مثل التأكد من وجود الأدوات وتوقيت الإضاءة.»

ويمكن أن يكون التناول الآخر للاعتراف بأن التمثيل يمكن أن يكون فعالية ذهنية مزدوجة المسار، لكن الممثل يصر على أداء علي أحد المسارين بأقصى ما يمكنه : يعده بقدر إمكانه بحيث يكون تنفيذ الدور لاشعوريا، فبمجرد أن يشرع في الحركة يتجاهل المشاهدين: يؤدي بطريقة تجعل الاستجابة لما يحدث في البيئة هي بالكامل دائما من استجابات الشخصية التي يلعبها. وبشكل صريح نقول، يمكننا أن نسمي هذا « المسار المنفرد Single-track» في تناول الدور. ويشير المتخصصون في المسرح أحيانا إلى هذين التناولين بأنهما التناول الداخلي والتناول الخارجي للدور. ويسمع كثير من الناس عن « التمثيل المنهجي Method acting »، وسوف أقوم بشكل صحيح بربط مختلف الأساليب التي تحمل هذا الاسم بمجموعة متنوعة بما أسميه « المسار المنفرد ».

هذه التناولات هي تنوعات علي حالة منفردة. استعيد ذاكرة المسافة بين المسارين المزدوج والمنفرد في حالة دعوني أسميها « هيدا إلى هيدا ».

عرض « جابلر عن بعد Gabler at a Distance » تصل الفرقة إلى المسرح في بداية التدريبات. يوزع مدير المسرح النصوص ويعد المؤدون أدوارهم في النص بالإشارة إلى مقاطع الكلام. وكما حدث في حالات عرض « هيدا إلى هيدا »، سوف يصور كل مؤدي شخصية أو أكثر (إذا كان التوزيع مزدوجا مثلا). ولكن لأن المخرج يبدأ في وضع التفسير الموجود في ذهنه، يكتشفون أن الممثل أحيانا ربما يقول كلام شخصية أخرى، ويبادرهم إما بكلمة «وقال ...» أو «وقالت ...». وبينما تتدرب الفرقة، يتم تقديم أساليب قراءة مختلفة للجملة. وأحيانا يستدعي الممثل لتقديم كلام شخصيته مع جملة « وقلت ... » وربما يطلب إلى المؤدين أن يعلن إرشادات إيسن المكتوبة في النص وإرشادات أخرى يطلبها المخرج، لكن تصف كل شخصية أحيانا ما تفعله. وخلال عملية التدريبات، تصل الفرقة إلى توظيف أساليب أخرى تتوافق مع أي مؤثرات يحققها الأسلوب المذكور. وفي كل



مخطوطة «لوفبورج» التي وصلت إليها. وتقتل نفسها بالمسدس الآخر.

وهاهي الحالة المثالية الأولى .
العرض المسرحي « هيدا إلى هيدا Hedda-to-Hedda » وصلت الفرقة إلى المسرح مستعدة لعرض المسرحية وللتدرب علي المسرحية التي سيقومون بأدائها. ووزع مدير المسرح النصوص. وعلي كل مؤدي أداء الشخصية وأن يجد سطوره في النص بقراءة مقاطع الحوار في النص. ويصف المخرج المشهد. وكما هو منصوص عليه بواسطة المؤلف، سوف تقع أحداث المسرحية كلها في غرفة المعيشة في المنزل الذي اشتراه « تيسمان ». فالمخرج يتأمل المسرحية منذ عدة شهور. وقد أجرى دراسة جادة لتاريخ أداء المسرحية وقرر أن تتبع الفرقة إرشادات خشبة المسرح المنسوبة إلى إيسن نفسه. فكل إرشادات خشبة المسرح في النصوص هي تناج أداء لعروض سابقة، وسوف يتجاهلونها وسوف يحددون حركاتهم أثناء

في حياة الآخرين في هذه القصة، من بينهم «تيسمان» وعمته (التي كانت تحضر) و«براك» (قاضي وزير نساء)، و«لوفبورج» (منافسه المهني وغريمه في حب هيدا) و«السيدة ايلفستيد» (أرملة حديثة وتسعي إلى لفت أنظار لوفبورج). تتصرف هيدا بطريقة مضمونة لخلق المزيد من التشابك في حياتهم. وعندما يعتقد «لوفبورج» أنه فقد مخطوطة بحثه العلمي الذي يضمن له المكانة التي يرنو إليها، تكون أفعال «هددا» حاسمة ورمزية. واستجابتها هي أن تعطيه أحد مسدساتها مع تشجيعه أن ينتحر. فهي مستهتره علي ما يبدو، ولكن في رأي إيسن، يبدو أن «هددا» أيضا تهدف إلى الحصول علي شيء يمكن أن يحدث، ولو لمرة واحدة، بواسطة أحدهم، والذي يمكن أن يكون عمل حر وشجاع. وفي نهاية المسرحية يخيب أملها بشكل عميق عندما تكتشف أن «لوفبورج» قد أطلق الرصاص علي نفسه بطريق الخطأ ودون تعمد كما سبق أن افترضت. تحرق «هددا»



المخطوطة مركزية في أدائهم لأنها تعد غالبا لحظة الذروة الأخلاقية في مسرحية إيسن ولأنها تعكس هلاك طفل هيدا الذي لم يولد بع والذي تحقق بانتحارها فيما بعد في المسرحية. ويختارون الاحتفاظ ببعض صور الطاولة لأنه من حول الطاولة تدور العديد من انعكاسات الفساد الاجتماعي الواضحة. ويرون «لوفبورج» والقاضي «براك» و«تيسمان» معادين لـ«هيدا»، كل منهم بطريقته، بدون إدراك أو تبرير. والصور التي يطورونها تركز على الطاولة التي تعكس العدا والخيانة. وفي النهاية، بعد تجميع النص، وتقرير من يقول ماذا وكيف يبدو، يستنتجون تتابعا لصورهم، من داخلها وخارجها يستطيعون أن يتحركوا على مسار توزيع النص. ويختارون بناء التتابع باستخدام تناظر موسيقي أو بصري للبنية الكلاسيكية للمشكلة - التطور - لحظة الذروة - حل العقدة لترتيب تتابع الصور. ومجرد التخلي عن السرد، فمن المحتمل أن يتم التخلي عن البنية أيضا : ولكن لا داعي لذلك. تهدف هذه الفرقة إلى خلق التوتر وإظهار النماذج المميزة للمسرح السرد، ولكن بدون سرد.

ودعونا نسمي هذه الدرجة من الحالات «احتراق طفل». وسوف نضع في ذهننا أي عرض يتم تطويره بعملية مثل التي وصفناها والذي يستخدم أساليب «مسرح الصور Theater of images». وكذلك يمكن أن يتضمن هذا بعض أعمال ريشارد فورمان Richard Forman، ووفرة مابو ماينز، وروبرت ويلسون Robert Wilson، علاوة على جيرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski.

• هذه المقالة هي الفصل الثالث من كتاب «فن المسرح The Art of Theater» الذي نشر في Blackwell Publishing 2007. وقد سبق أن قدمت مسرحنا عددا من الدراسات لنفس المؤلف كما سبق التعريف به.

وهذه الصياغة الخاصة من الجمال التلقائي تستخدم أساليب من تقاليد عرائس البونراكو اليابانية. ولكن عددا من مخرجي والفرق المسرحية في القرن العشرين يستخدمون التقاليد الصينية والهندية وتقاليد جزيرة بالي لعرض نصوصهم ذات التقاليد السردية الأوروبية. ويشمل هؤلاء، أنطونين أرتو، وجوردون كريج، ومابو ماينز، والفريد جاري. وسوف نأخذ هذا في اعتبارنا عندما نشير لهذه الدرجة من الحالات.

تتعلق الحالات الثلاثة الأولى بممارسات من التيار الرئيسي في التقاليد الأوروبية، بشكل عام، بما في ذلك ممارسات من العروض المبكرة للطليعة المسرحية في القرن العشرين. وكلها حالات لعروض مسرحية سردية (تحكي قصة). والحالات الباقية تتجاوز تلك الممارسات، لأنها عروض غير سردية وبسبب الأساليب التي تستخدمها. ولذلك تزودنا بإحساس كامل بالمسؤولية التي تواجه أي نقاش فلسفي للمسرح باعتباره شكلا فنيا مستقلا.

حرق الطفل Burning Child

تعمل فرقة المؤدين بأساليب مسرح الرقص في ورشة أقيمت لعدة شهور قبل أن يلتقوا مع النص، ويقررون أن يستخدموا ذلك النص (متضمنا إرشادات إيسن لخشبة المسرح). ولكنهم يقررون أيضا أن يقدموا نصا جديدا عن طريق سؤال كل عضو في الفرقة أن يتأمل السطور التي يعتقد أنه يعبر عنها أو تكون رد فعل ملائم، لمشاكل اجتماعية عميقة في الحياة المعاصرة. وفي نفس الوقت، أثناء عملهم البدني يطورون صورا من الحدث في النص، باستخدام أجسامهم وأجسام زملائهم المؤدين - صورا يتناولونها باعتبارها أساسية للنص الجديد الذي يبتكرونه من نص إيسن. ومرحلة من العملية، يتفقون مؤقتا على مجموعتين من الصور. تركز المجموعة الأولى على حرق مخطوطة «لوفبورج» والمجموعة الثانية على الطاولة في غرفة معيشة نص إيسن. وبعد نقاش حاد، يختارون أن يجعلوا صور حرق

ما يتبقى، تكون ممارسة الأداء كما هي مثل ممارسات خشبة المسرح المألوفة الموجودة في عروض من نوع «هيدا إلى هيدا».

يعتقد بعض الناس أن الامتداد من تناول المسار المنفرد إلى المسار المزدوج في التمثيل الذي وصفناه في عرض «هيدا إلى هيدا» يشمل المجموعة الكاملة للعروض المسرحية الممكنة. ليست هذه هي القضية، وإن كانت هناك قضية، فيمكن أن ينظر إليها بسهولة من خلال تخيل «هيدا عن بعد». ربما يبدو أن نوع أداء «هيدا عن بعد» يدين بشكل أكبر إلى ممارسات سرد القصة أكثر من ممارسات المسرح. ولكن كثير من رجال المسرح - باستثناء بريخت بشكل ملحوظ - يحاولون عمل شيء مثل ممارسة الأداء لأغراض تمنعهم من أداء قصة (سرد) بشكل مباشر.

عرض جمال تلقائي Spontaneous Beauty

تصل الفرقة إلى المسرح لبدء التدريبات. وبينما يوزع مدير المسرح النصوص، يكتشف ممثل أن لديه نص يرقى إلى سرد معظم القصة في نص إيسن. علاوة على ذلك، يكون لديه عدد قليل من السطور يتم الإشارة إليها بواسطة بادئات الكلام لشخصيات أخرى في النص الأصلي لإيسن. ومع ممثل ثاني نص به كثير من السطور المحددة بواسطة بادئات الكلام في نص إيسن «هيدا جابلر»، ولكن ليس كلها. تلاحظ الفرقة أن هناك ممثل آخر، تخصيص نفس السطور له كممثل ثان ولكن نص كلامه يبدأ بهذه الكلمات «سوف تكون شبح هيدا؛ وبهذه الطريقة سوف يتم التعبير عن مشاعر هيدا من خلال الإيماءات، والازدواج اللفظي والأصوات غير اللفظية من حين لآخر بواسطة الممثلة التي تجسد دور هيدا، وسوف يتطور هذا في مسار التدريبات». والآخرين الذين يشكلون الفرقة يقال لهم إنهم سوف يشكلون مجموعة من لاعبي العرائس المرئيين. وبينما يشرح المخرج مفهوم مسرحيته، يكتشف المؤدون أن هيدا سوف يتم تجسيدها كدمية - أو حتى بواسطة عدة عرائس من أحجام مختلفة. والممثلة التي تلعب دور هيدا لا بد أن تقول سطور هيدا في بادئ النغمات العاطفية لكي تعبر ذات هيدا الأخرى - أو الشبح -، الذي يحضر دائما عندما تكون هيدا على خشبة المسرح، عن كل ردود فعل هيدا المحسوسة تجاه الأحداث في القصة. والمجموعة الأخيرة من المؤدين يتم تقديمهم بسبب مهاراتهم الموسيقية. وسوف يصاحبون الأداء بتقديم أصوات تعطي أحيانا رؤية للحياة الداخلية للشخصيات والذين في أحيان أخرى تكون مؤثرات صوتية. لذلك، يمكن أن يقدم مقلد الصوت صوت طليقة بندقية في نهاية المسرحية عندما تطلق هيدا النار على نفسها. وربما يكون هذا الصوت مصحوبا بصرخة من الممثلة التي تجسد دور شبح هيدا. دعونا نسمي حالات هذا النوع «الجمال التلقائي».



فريق التمثيل بمدرسة شبرا الثانوية

بدايات المسرح في شبرا (٧)

عروض المدارس المسرحية (١٩٣٢ - ١٩٤١)

مدرسة متفرجة

من طرائف المقالات التي وجدتها، مقالة موقعة من «مدرسة متفرجة»! وواضح أنها خجلت من ذكر اسمها، وهذا أمر طبيعي في هذا الزمن! لكن الأهم أنها شاهدت العرض وكتبت عنه مقالة ونشرتها باسم مستعار في مجلة الصباح في يونيو ١٩٣٢، تحت عنوان «الحفلة التمثيلية لإعانة الضريرات بمدرسة المعلمات الراقية بشبرا»، جاء فيها: «أقامت مدرسة المعلمات الأولية بشبرا بجيناكليس - وجيناكليس حارة متفرعة من شارع الترعة البولاقية» - يوم الأربعاء والخميس والجمعة الموافق ١١، ١٢، ١٣ مايو فافتتحت الحفلة بنشيد مدرسي ألقته بعض التلميذات الضريرات بصوت حنون، ثم قامت بعض المعلمات والتلميذات بتمثيل رواية «تاجر البندقية»، وقام بأدوارها: الأنسة عائشة الغمري (شيلوك) فحازت الإعجاب، والأنسة فتحية عزت (بسانيو) فنجحت فيه، وكانت مثال الرجولة الحقة. والأنسة كاميليا (بورشيا) فأدت دورها على الوجه الأكمل. فقط أخذنا عليها

(رئيس المحكمة)، وإسماعيل أفندي شلبي (مستشار ميم)، وجمعة أفندي عبد الجواد (مستشار يسار)، وعبد الحليم أفندي الشعراوي (وكيل نيابة)، ومحمد أفندي جابر الحيفي (المحامي)، وجندي صادق أفندي عبد السلام العناني رئيس فرقة التمثيل بمدرسة شبرا الثانوية، وقد مثل دور (لويس الحادي عشر)».

وبعد عامين علمنا - من الوثائق الرقابية - أن طالبات مدرسة النيل الابتدائية بشبرا مثلوا مسرحية «الضريرة»! حيث وجدنا خطاباً من سكرتير الجمعية الصحية، جاء فيه الآتي: حضرة صاحب السعادة مدير الأمن العام، نتشرف بأن نرسل لسعادتكم مع هذا عدد ٣ نسخ من رواية «الضريرة»، التي ستقوم بتمثيلها طالبات مدرسة النيل الابتدائية بشبرا بدار الأوبرا الملكية في مساء يوم ١٨ أبريل سنة ١٩٣٤ كدعاية صحية لعيد الطفل، الذي ستحييه الجمعية الصحية المصرية. رجاء التكرم بالتصديق عليها، وتفضلوا يا صاحب السعادة بقبول أسمى احتراماتي. [توقيع] «الدكتور أحمد محمد كمال» سكرتير الجمعية الصحية المصرية».

سيد علي إسماعيل



في ثلاثينيات القرن الماضي - وتحديداً في عام ١٩٣٢ - تحدثت الدوريات عن الأنشطة المسرحية لمدارس النيل في شبرا، ومن هذه الدوريات مجلة «الصباح» التي نشرت موضوعاً بعنوان «الحفلة التمثيلية السنوية الخامسة لمدارس النيل بشبرا»، قالت فيه: «أقامت مدارس النيل بشبرا حفلتها التمثيلية السنوية الخامسة يوم الخميس الماضي فمثلت بها رواية «الجزاء» من تأليف عباس أفندي الخردلي، وإخراج محمد أفندي توفيق، وقام بأدوارها: عبد المنعم أفندي علي (الباشا)، ومحمد أفندي مصطفى الحداد (ضياء)، ومحمد أفندي عبد المنعم حتاتة (قدري)، ويوسف أفندي أحمد (سعيد)، وعباس أفندي زيدان (الحاج يوسف)، وحسين أفندي عرابي



حضرة المرابي الفاضل ناظر مدارس رقي المعارف بمبلغ ثلاثة جنيهات مصرية للمشروع، مما زادنا تقدير غيرته الوطنية».

وفي فبراير ١٩٣٣ أيضاً أخبرتنا جريدة «أبو الهول» عن «حفلة مدرسة دار الإخلاص بشبرا»، قائلة: «أقيمت في مساء الخميس قبل الماضي حفلة تمثيلية من بعض هواة التمثيل بمدرسة دار الإخلاص بشبرا بأرض الطويل، فافتتحت الحفلة بالسلام الملكي من أوركستر الأمير فاروق برئاسة فؤاد أفندي حلمي، وسكرتارية إسماعيل رفعت. والذي قلل من قيمة الحفلة سوء المعاملة التي لاقاها بعض المتفرجين من ناظرة المدرسة، وسوء النظام حتى اضطر الأوركستر إلى الانسحاب في الساعة التاسعة مساء قبل انتهاء التمثيل. [توقيع] «متفرج»».

وفي يونيو ١٩٣٣ نشر «رأفت الجندي خريج المعلمين العليا» في مجلة «الأمة» خبراً بعنوان «الحفلة التمثيلية السنوية لمدرسة دار الفتوح الأدبية»، قال فيها: كنت ممن شاهدوا الحفلة السنوية لمدرسة دار الفتوح الأدبية الخيرية بشبرا مساء الخميس الماضي، وسررت جداً من نظام الحفلة. وقد كانت تحت رعاية صاحب السعادة محمد عبد الخالق مذكور باشا، فافتتحت الحفلة بأي الذكر الحكيم وألقيت كلمة الافتتاح، ثم كلمة المدرسة من قلادة أفندي يعقوب. وبعد أناشيد ومحاورات من الطلبة والطالبات، قامت «فرقة زهرة التمثيل» بتمثيل رواية «البادي أظلم» تأليف سيد أفندي خميس. وقام بأهم أدوارها الأفندية: علي صادق، ومحمد علي الشافعي، وصالح محمد السيد، وفؤاد الفيومي، ونبية سليمان، وصالح عجاج، وإسماعيل محمد، وإحسان شوقي. وقد أظهر الجميع مقدرة وكفاءة في التمثيل. وختمت الحفلة برواية «البربري» تأليف علي أفندي صادق، وكان يشرف على النظام الأستاذ عبد الفتاح حمودة ناظر المدرسة. [توقيع] «رأفت الجندي خريج المعلمين العليا».

وضمن الوثائق الرقابية المؤرخة في يوليو ١٩٣٣، وجدنا أوراقاً تتعلق بمسرحية «المتهم البريء» تأليف محمود علي نصر، والتي عُرضت على مسرح مدرسة مصر الحديثة بشبرا، تحت رعاية ناظرها سليم فؤاد. وتحكي هذه المسرحية أن «أمين ويوسف صديقان حميمان يريد الأول أن ينتقم من الثاني لاعتدائه على شرفه في شخص زوجته، فيقتله مع خادمه عثمان، ويقبض البوليس على عبد الحي صديق يوسف باعتباره أنه القاتل لمصادفة وجوده في مكان الجريمة، ويحكم عليه بالإعدام. وعند الشروع في تنفيذ هذا الحكم يتقدم أمين القاتل الحقيقي ويعترف بالجريمة فيحكم ببراءة عبد الحي ويطلق سراحه.

مسرحية همم الرجال

وثائق مؤرخة في ديسمبر ١٩٣٣ عن مسرحية «همم الرجال» تأليف «عطا الله يوسف»، تم تمثيلها في المدرسة

نشر صاحبها كلمة في جريدة «الأمة»، قال فيها تحت عنوان «مدارس كلية شبرا الابتدائية»: «أحيت مدارس كلية شبرا الابتدائية للبنات حفلتها السنوية يوم الخميس الماضي، وجميع البرنامج من تأليف محمود الناصح [توقيع] «الفريد ديمتري»».

عروض لمدارس أخرى

في يناير ١٩٣٣ حدثنا جريدة «أبو الهول» عن «الحفلة التمثيلية السنوية لمدرسة الصلاح بشبرا»، قائلة: أقامت مدرسة الصلاح الابتدائية حفلتها التمثيلية السنوية يوم الخميس الماضي، فافتتحت بكلمة من حضرة رمزي أفندي فهمي ناظر المدرسة، وتهنئة عيد رأس السنة بالفرنسية من تلميذات المدرسة، وقطعة «الذئب» من تلاميذ المدرسة. وألقيت عدة منولوجات من أحمد أفندي أمين شكري، وصلاح محمد علي، والآنسة اعتدال محمد، ومرجريت يوسف. وكانت الحفلة قاصرة على أولياء أمور الطلبة والطالبات، وحضرها بعض نظار المدارس المعروفين.

وفي فبراير ١٩٣٣ أخبرتنا جريدة «أبو الهول» بحفلة مشروع القرش، قائلة: «أقيمت مساء الخميس الماضي حفلة تمثيلية على مسرح الرمسوم بمدارس فؤاد الأول بشبرا، خصص لإيرادها لمشروع القرش، ونحن نشكر الفرقة على تطوعها لإحياء هذه الحفلة، وقد أجاد حضرات الأفندية فهمي عبد الجواد في دور «نفوسة»، وإدوارد أفندي في دور «عفيفي»، ولا يفوتنا أن نشكر على صفحات الصباح حضرات أعضاء الأوركستر برئاسة أحمد أفندي رمزي، الذي شنّف أسماع حضرات مشرفي الحفلة. وقد تبرع لمشروع القرش في هذه الحفلة



محمود الناصح

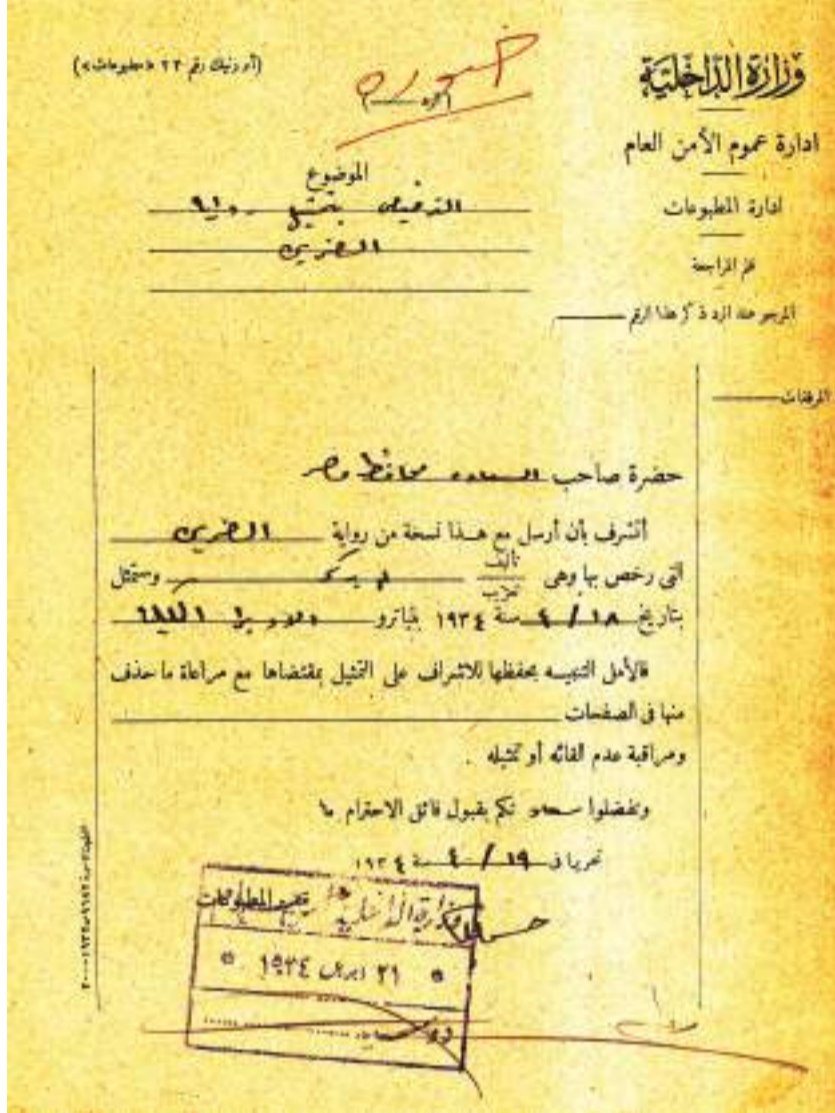
انخفاض صوتها في بعض المواقف. وأما التلميذات فقد أبدعن جميعاً، نخص بالذكر منهن فاطمة السيد (جراشيانو)، فأبدعت كل الإبداع، وبدور الخواجة (أنطونيو) فأجادت، ونفيسة شعراوي (لورانزو) فنجحت فيه، وتخلل الفصول بعض منولوجات ألقىت من بعض التلميذات، وبالإجمال فقد كانت الحفلة تستحق كل إعجاب، وذلك بفضل القائمات بشأن هذه الجمعية، وعلى رأسهن السيدة المهذبة الفاضلة سنية هانم عزمي المفتشة بوزارة المعارف. [توقيع] «مدرسة متفرجة»».

مدرسة كلية شبرا

بدأت الدوريات الفنية تهتم بأنشطة مدرسة كلية شبرا المسرحية في عام ١٩٣٢، حيث قامت مجلة «الصباح» بشر كلمة بعنوان «في كلية شبرا الثانوية»، قالت فيها: «أحيت مدارس كلية شبرا الثانوية للبنات حفلتها السنوية مساء الخميس ١١ أغسطس، فبدأت الحفلة بأناشيد وممثل تلميذات الكلية رواية «في سبيل الوطن» تأليف محمود الناصح أفندي، وتلحن أبو العلا أفندي درويش. وقد نجح الجميع في أدوارهم خصوصاً الآنسات اللواتي قمن بأدوار: عصمت بك، وطاهر، والضابط اليوناني، وفابروز، وبديعة، وخالدة، وجميل، ولطيفة، وشريف». وبعد خمس سنوات نشر أحد الطلاب في جريدة «أبو الهول» كلمة عنوانها «مدرسة كلية شبرا للبنات»، قال فيها: «كنت ممن حضروا حفلة مدرسة كلية شبرا للبنات، وقد أعجبت كل الإعجاب بالبرنامج، وفي مقدمته «ملك وشيطان» التي مثلها التلميذات. ثم مثلت فرقة محمود الناصح رواية «دكتور الهنا» فنجحت نجاحاً باهراً. كما أن صالح أفندي عجاج في دور «عنتر الجزائر» كان لا بأس به، وكذلك إسماعيل محمد في دور «بليوس البربري»، وفريد فهمي في دور «الخيطة». [توقيع] «فخري بشارة».. طالب مدرسة الصناعات الميكانيكية»».

وبعد عامين - وتحديداً في عام ١٩٣٩ - نشر ممثل وملحن كلمة في جريدة «أبو الهول» عنوانها «بين هواة التمثيل»، قال فيها: «قرأت في مجلة «الصباح» كلمة بإمضاء «الفريد ديمتري» بمناسبة إقامة حفلة مدرسته السنوية «كلية شبرا للبنات». وقد حرصه محمود الناصح أفندي، لأن ينسب إليه تأليف جميع البرنامج، والحقيقة غير ذلك، فإن الرواية الأولى هي «البرنيسيس» التي أسماها «الغني والفقير»، والثانية «الحنوتي» التي أسماها «اللي ما يشتري يتفرج». والمعروف للعالم أجمع بأن الروائيتين للأستاذ الريحاني. وأما الأناشيد فمأخوذة من صالات الإسكندرية. فإذن أين مؤلفات «الخابب» مع العلم بأن الحفلة كانت على عاتقي وزميلي أحمد أفندي الخياط. [توقيع] «صالح عجاج ممثل بالحفلة»، «أحمد الخياط ملحن الحفلة».

وفي عام ١٩٤٠ وجدنا آخر أخبار المدرسة - وفي الوقت نفسه، ما وجدناه كان رداً على الكلمة السابقة - عندما



الترخيص بمسرحية الضريبة

فيجد أن النمرة كسبت مبلغ ٤٠٠ جنيهاً ويذهب لصرف المبلغ ويعلم أن أخيه هو الذي ألقى بحافظة النقود أمام ابنه دون أن يراه فتنحسّن أحواله وينجح مشروعه».

ومن الوثائق نعلم أن مؤلف المسرحية هو «عطا الله يوسف» ناظر المدرسة الحديثة بشارع خورشيد بشبرا، لذلك الرقيب قال في تقريره: «... والرأي أن الرواية مكتوبة بلغة عامية وكان الأجدر - وهي موضوعة ليمثلها طلبة مدرسة - أن تكون مكتوبة باللغة العربية ولا بأس من تمثيلها».

ومن الوثائق الرقابية المؤرخة في عام ١٩٣٦، وثائق مسرحية «الملك الديمقراطي»، وموضوعها يدور «حول ملك صالح أخلص لشعبه، كما أحبه الشعب. يعامل وزراءه وقواده وخدمه معاملة حسنة، وكان هذا الملك مجتمعاً مع رجال دولته، وتأجل الاجتماع إلى اليوم التالي وبينما هو في مكتبه بعد خروج الوزراء رأى شعباً ولما استنطقه قال له: إنه المال. فيخبره الملك إنه ليس بحاجة إليه. ثم جاءه شيخ آخر وقال له بأنه الحظ، فقال له الملك سوف أوعدك بأني سأناديك عند الحاجة وانصرف، ثم دخل شيخ آخر وقال له إنه الشرف فيطلب منه الملك أن لا يفارق شعبه». هذه المسرحية تم تمثيلها في مدرسة ولي العهد بشارع القصابجي بجوار جامع الخازندار بشبرا.



خطاب الجمعية الصحية بخصوص مسرحية الضريبة

أفندي يرفض ظناً منه أن فهمي جاء ليقدم له مساعدة. ويلتحق بالعمل ممثلاً بمسرح الكسار، ويراه شقيقه عبده وهو يمثل بمسرح الكسار ويقول في نفسه إن أخاه لم يدفعه لاحتراف المهنة سوى الحاجة الشديدة، ويندم على عدم مساعدة شقيقه عند الحاجة، ويفكر في حيلة لمساعدته دون أن يعلم. وعندما ينزل ابنه صبري ليلعب الكرة بالشارع يرمي له المحفظة دون أن يراه ويجد الولد المحفظة ويجري بها إلى أبيه ويفتحها فيجد بها مبلغ ٣٠ جنيهاً، ولكن والده يؤنبه ويقول له إياك أن تكون خطفتها، أو سرقتها، ولكن الولد يحلف لأبيه أنه وجدها عندما كان يلعب الكرة. ويطيب خاطره والده ويحضر ورقة ويكتب بها إعلان عن المحفظة ويرسل الولد بالورقة إلى جريدة الأهرام لعمل الإعلان. وأثناء خروج الولد يجد بائع اللوتارية ويلج عليه بشراء ورقة فيشتري منه ورقة بمبلغ خمسة جنيهات، ولكن ينسى أخذ باقي الـ ٢٠ جنيهاً من البائع فيبكي كيف سيتصرف في عمل الإعلان وليس معه نقود فيخرج والده ويجده يبكي وواقفة معه سعاد ابنة عمه عبده، ويلمح معه ورقة اللوتارية فيأخذها منه - ويرسل سعاد بالإعلان إلى الجريدة وأثناء خروجها يجدها أبيها ويأخذ منها الإعلان ومزقه وثاني يوم يشتري جريدة الأهرام ولم يجد بها الإعلان ويقراً اليانصيب

الحديثة بشارع خورشيد بشبرا. والمسرحية تدور - كما جاء في الأوراق نصاً - حول «وديع أفندي ناظر مدرسة بالسودان منذ سبع سنين. يرغب في العودة إلى مصر ليعمل في الأعمال الحرة وفتح مدرسة بعد أن أقتصد مبلغ ١٠٠ جنيهاً، فيعود إلى مصر ولكن يضيع منه مبلغ ٨٠ جنيهاً كان قد وضعهم في شنطة ولا يبقى معه إلا مبلغ ٢٠ جنيهاً. ولكنه لا يبأس ويقدم على فتح مدرسة أهلية وتشجعه على ذلك زوجته جوليا، وتم فتح المدرسة ولكن عدد التلاميذ لا يكفي مصاريف المدرسة، وانكسر عليه أجره المنزل شهرين، وصاحب البيت يطالب بالراح دون جبر. ويجئ إليه عبده شقيقه ويطلب منه قفل المدرسة نظراً لأن المدرسة لا تحصل حتى مصاريفها فأصبح مديوناً، ولكن وديع أفندي يرفض هذا الرأي ويطلب من أخيه أن يساعده، ولكن أخيه يرفض لأن ماهيته يا دوب تكفي العيال. ويطلب منه أن يدبر نفسه بنفسه، ويجئ المحضر لأنه تكلف بالحجز على جميع ما في المدرسة نظراً لتأخره في سداد أجره ثلاثة أشهر لصاحب البيت. ويفكر في العمل ممثل. وأثناء تفكيره يدخل عليه صديقه فهمي ويعلمه أن معه مبلغ ٣٠ جنيهاً ويريدها وديعة عند وديع أفندي أمانة لمدة ستة شهور لأنه ليس في احتياج لها حالياً. ولكن وديع